Axayácatl Campos García Rojas
Yordi Enrique Gutiérrez Barreto †
Coordinación y edición

# En línea caballeresca

## Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca



Letras hispánicas
eSchola
FFL
UNAM


eSchola





# En línea caballeresca

## Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca



eSchola Letras Hispánicas



Axayácatl Campos García Rojas
Yordi Enrique Gutiérrez Barreto †
*Coordinación y edición*

# En línea caballeresca

## Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca



eSchola

Letras Hispánicas

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición:
octubre de 2020



ISBN 978-607-30-3608-5

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.



Editado y producido en México

## Contenido interactivo



presentación audiovisual

haz click en el enlace

https://youtu.be/nwgEkLSAe4M

o puedes acceder vía QR



*A la memoria*
*de Yordi Enrique Gutiérrez Barreto*

# Presentación

@

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

*En línea caballeresca* reúne los textos de siete conferencias que fueron presentadas en el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca entre octubre de 2017 y mayo de 2018. Cuatro de ellas fueron transmitidas en el formato de videoconferencia desde universidades del extranjero (Italia, Francia y España) y tres más fueron presentadas en persona en sesión especial del Seminario.

Con la reunión de estos estudios, se busca dar cuenta del trabajo filológico especializado que están desarrollando jóvenes académicos sobre la literatura caballeresca hispánica, específicamente sobre el género de los libros de caballerías. Sus autores presentan parte de la investigación que llevan o llevaron a cabo para la elaboración y desarrollo de su tesis de doctorado.

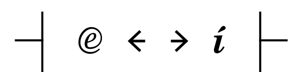
Con frecuencia y prioritariamente, las universidades ofrecen apoyos para invitar a académicos de otras instituciones a impartir cursos especializados o a dictar conferen-

cias en coloquios y congresos; estas invitaciones suelen dirigirse a profesores reconocidos, ya consagrados y con trayectoria académica. Es por esta razón que el formato de la videoconferencia constituye una posibilidad económica para poder dar voz, presencia y proyección a jóvenes académicos establecidos en ciudades y países lejanos entre sí y que no siempre tienen apoyos financieros para entrar en diálogo con sus pares, que también llevan a cabo estudios de posgrado o con grupos académicos especializados con quienes sea posible compartir sus ideas y trabajo. La inmediatez del formato permite que la comunicación de sus hallazgos y propuestas de investigación tengan una retroalimentación pronta y rica. Los jóvenes académicos en continentes distantes se ven así beneficiados.

También el volumen incluye tres conferencias dictadas en persona por jóvenes académicos mexicanos que participan cotidianamente en el Seminario. Ellos y sus trabajos son el equivalente en México de sus pares en Europa; son también una muestra de quienes, a través de las sesiones regulares del Seminario y de las videoconferencias, establecen un diálogo fecundo de aprendizaje y de aportaciones originales.

Así, a partir del nombre del formato digital para la comunicación a distancia, nace el título de este volumen: fueron lecciones *on-line*, pero también son trabajos claramente establecidos en la línea de los estudios y de la investigación sobre la narrativa caballeresca hispánica; son trabajos que presentan aquí sus más recientes, novedosas y actuales propuestas en torno a la materia y las obras que constituyeron, durante los Siglos de Oro, un ejercicio prosístico hacia la construcción de la novela moderna en lengua española: están, por lo tanto, *En línea caballeresca.*[1]

[1] La publicación de este volumen forma parte de las actividades que lleva a cabo el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01_011_2019) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Queremos manifestar nuestro agradecimiento a la Coordinación de Investigación de la misma Facultad por su apoyo al Seminario. Además, el volumen contó con con el apoyo de Mónica Vanesa Cruz Salinas en la revisión y también de Gabriela Merlina Mújica Romero, quienes de esa forma cumplieron parte de sus actividades de servicio social.



# Prólogo
# Los libros de caballerías en línea*

@

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

Los libros de caballerías castellanos, los que nacieron como género a finales del siglo XV y se continuaron escribiendo y difundiendo hasta mediados del XVII, gozaron de un enorme éxito editorial y comercial durante más de dos siglos. No había niño, joven, hombre maduro o anciano —o niña, joven, mujer madura o anciana— que no conociera en detalle las aventuras amorosas y bélicas de Amadís de Gaula y de Oriana… y de los cientos y cientos de personajes que iban entretejiéndose en sus páginas, creando algunas sagas familiares que hacían sombra a las de los linajes más prestigiosos de la época. Francisco de Portugal en su *Arte de galantería,* publicada en Lisboa en 1670, nos recuerda esta anécdota, que viene a mostrar tanto la pervivencia del género a finales de la centuria como un modo

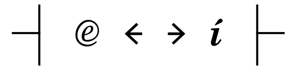
* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)* (FFI2014-51781-P), auspiciado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

habitual de su recepción, que fue la lectura en comunidad, dentro o fuera del ámbito familiar:

> Vino un caballero muy principal para su casa y halló su mujer, hijas y criadas llorando; sobresaltose y preguntoles muy congojado si algún hijo o deudo se les había muerto. Respondieron ahogadas en lágrimas que no. Replicó más confuso:
> —Pues, ¿por qué lloráis?
> Dijéronle:
> —Señor, ¡hase muerto Amadís!

Por su parte, a inicios del siglo XVII, en 1619 para ser más exactos, el cronista portugués Francisco Rodríguez Lobo relata en su *Corte en aldea y noches de invierno*, una curiosa anécdota situada en América, que muestra el éxito del que gozaban los libros de caballerías a principios del siglo XVII, y las ventajas de su lectura, anécdota que, a pesar de los cambios en la geografía, devuelve a la memoria la figura de Alonso Quijano:

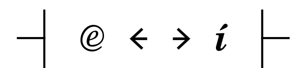
> En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo: uno d'ellos, que sabía menos que los demás de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede haber mentiras impresas). Los otros, ayudando a su simpleza, le decían que así era; llegó la ocasión del asalto, en que el buen soldado, envidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en deseo de mostrar su valor y hacer una caballería de que quedase memoria, y así se metió entre los enemigos con tanta furia y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que con mucho trabajo y peligro de los compañeros, y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogiéndolo con mucha honra y no pocas heridas; y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: "¡Ea, dejadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro!". Y él d'allí adelante fue muy valeroso.
>
> "¡Ea, dejadme, que no hice la mitad…!"



Los libros de caballerías castellanos, como se aprecia por estos dos ejemplos, gozaron de éxito antes y después de la apuesta narrativa del *Quijote*. No olvidemos que la segunda parte de la obra cervantina, la publicada en 1615, fue un verdadero fracaso comercial —lo que no puede decirse del *Quijote* apócrifo de Avellaneda publicado un año antes—. Nadie lo estaba esperando y fueron muy pocos los que lo compraron: en 1623, en el inventario de bienes a la muerte del librero madrileño Francisco de Robles, que había financiado la edición, todavía había más de 350 ejemplares de esta primera edición quijotesca en sus almacenes. Nada que ver con el éxito del *Amadís de Gaula*, que desde finales del siglo XV hasta 1598 fue reeditado en los grandes talleres y empresas editoriales de toda Europa. El ciclo de Amadís de Gaula, con sus decenas de continuaciones —y traducciones— es la columna vertebral del género literario de los libros de caballerías castellanos, pero también uno de los creadores del género editorial, ese que permitió sobrevivir a muchos talleres de impresión castellanos y valencianos por estos años de los Siglos de Oro.

Pero el éxito en su difusión y su permanencia en las preferencias de los lectores de tantas geografías y cronologías no tiene su relación con la crítica, sobre todo a partir de los años cincuenta del siglo XVI. A partir de este momento, los textos caballerescos —triunfantes en la imprenta y también en las diversiones cortesanas, incluidas las representaciones teatrales— fueron diana de moralistas y humanistas, que vieron en ellos el ejemplo de todo lo que tenían que destruir para imponer un nuevo modelo social y literario.

Corriente que se unirá a la triunfante a partir del siglo XVIII, cuando se haga una lectura particular del *Quijote* de Cervantes, que no es más que otro más de los libros de caballerías de los siglos XVI y XVII, y se le quiera deslindar y apartar de su género. De este modo, el *Quijote* —y sobre todo, el particular escrutinio censor que aparece en el capítulo VI de la primera parte de la obra o los comentarios vertidos en el capítulo XLVIII, en boca del canónigo de Tole-



do—, ha sido, a un tiempo, la razón del conocimiento y del interés de buena parte de la crítica hacia los libros de caballerías desde el siglo XVIII hasta nuestros días, como la causa principal de una visión simplista y empobrecedora de su riqueza textual y narrativa.

Las anotaciones del reverendo Bowle a su edición del *Quijote* de 1781, o los comentarios vertidos por Juan Antonio Pellicer (1797-1798) y, sobre todo, por Diego Clemencín en su edición quijotesca (1833-1838), han marcado el modelo del acercamiento a la literatura caballeresca —y su relación con el *Quijote*—, que con algún matiz fue recogido por Pascual de Gayangos (1857) y por Marcelino Menéndez y Pelayo, en el tomo correspondiente a sus *Orígenes de la novela* (1905).

Un acercamiento que ha reducido el corpus de los libros de caballerías castellanos de más de 100 títulos, de la columna vertebral literaria y editorial de los Siglos de Oro a "una mesma cosa", a un género que se ventila en unas líneas, que sólo interesa por ser el origen del *Quijote* —la gran obra maestra de la literatura española—, y que se menosprecia atendiendo más a las críticas de los moralistas de los tiempos pasados que a una lectura directa de los textos.

Algo, aunque tampoco mucho, cambió a principios del siglo XX. Pero sobre todo habrá que esperar a las últimas décadas de la centuria para encontrarnos con un acercamiento al género como tal, sin ser telón de fondo para comprender ninguna obra o para mostrar la "decadencia" de un imperio, siguiendo el guion fanático de la "leyenda negra" escrita desde los interesados despachos de la política inglesa, francesa y holandesa. En este camino de recuperación y renacimiento de los estudios caballerescos a finales del siglo XX y principios del XXI, además de algunos precursores como Henry Thomas, Justina Ruiz de Conde, Federico Curto Herrero, Daniel Eisenberg o Sylvia Roubaud, hemos de rescatar la labor continuada realizada por numerosos estudiosos de todo el mundo, entre los que destacan los es-

tudios de la escuela zaragozana, encabezada por Juan Manuel Cacho Blecua, y continuada por M.ª Carmen Marín Pina, Alberto del Río Nogueras, Ana Carmen Bueno Serrano o Jesús Duce García; o la alcalaína, liderada por Carlos Alvar, de la que hemos surgido M.ª Luzdivina Cuesta, José Manuel Lucía Megías, José Julio Martín Romero, Aurelio Vargas-Díaz Toledo, Rocío Vilches, entre otros, sin olvidar la importante escuela italiana (Anna Bognolo, Elisabetta Sarmati, Claudia Demattè, Stefano Neri…); o la mexicana (Aurelio González y Pérez, Axayácatl Campos García Rojas, Carlos Rubio Pacho, Karla Xiomara Luna Mariscal, María José Rodilla León, Daniel Gutiérrez Trápaga o Gabriela Martin); sin olvidar los trabajos caballerescos desde Alemania (Javier Gómez-Montero y Folke Gernert), Argentina (Lilia E. Ferrario de Orduna, Mónica Nasif, Javier Roberto González y Silvia Lastra), Colombia (M.ª del Rosario Aguilar Perdomo), Cataluña (Rafael Ramos o Rafael M. Mérida) o Valencia (Rafael Beltrán o Marta Haro).

En estos años, además de repertorios bibliográficos y bases de datos (como “Amadís” dentro del proyecto Clarisel),[1] de colecciones editoriales, como “Los libros de Rocinante” o las “Guías de lectura caballeresca” del Centro de Estudios Cervantinos (hoy Instituto Universitario Miguel de Cervantes), en Alcalá de Henares,[2] que han puesto a disposición los textos caballerescos, se ha ampliado el arco de temas estudiados con diferentes metodologías, todas ellas pertinentes.

Y esto sólo ha sido el principio.

Los libros de caballerías castellanos —como los italianos o los portugueses, otro de los dos campos de trabajo más fructíferos en estos tiempos— se han consolidado como un tema de estudio propio, con una riqueza textual amplia, que permite acercamientos críticos desde muy diversas miradas. No hay congreso internacional que se precie y trate

[1] *Vid.* <https://clarisel.unizar.es/index.htm>.
[2] Puede consultarse en: <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es> [consultado el 15 de diciembre de 2019].

sobre la literatura medieval o de los Siglos de Oro, en cualquier geografía mundial, que no cuente con comunicaciones, mesas redondas o ponencias dedicadas a los libros de caballerías.

Ha sido largo el camino, pero hoy bien puede afirmarse que los libros de caballerías gozan de la presencia que se merecen en los estudios críticos internacionales.

Y este particular libro de caballerías "en línea" es un buen ejemplo de la estupenda salud de la que gozan los estudios caballerescos en México. Y lo hace atendiendo a dos principios fundamentales: se parte de una tradición, que conoce a la perfección el doctor Axayácatl Campos García Rojas, y se estructura a partir de un Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca, que ha permitido formar en la materia a una buena cantidad de jóvenes estudiosos, que ahora queremos escuchar y leer, aprender, para seguir así manteniendo la cadena del saber.

Estos siete trabajos que ahora, lector curioso, tienes entre las manos, son una buena muestra de la riqueza de acercamientos y temas de análisis de los libros de caballerías en la actualidad. Desde los estudios sobre los prólogos —que sitúan a los libros de caballerías en su contexto histórico—, hasta análisis estructurales, como la cohesión de los ciclos caballerescos, en especial, el amadisiano, a partir de los combates entre sus protagonistas, o los elementos divergentes de aquellos textos sin continuaciones que suponen un cambio de paradigma, o los estudios temáticos, como el tema de la magia, la maravilla o de la caracterización de los personajes a partir de la ropa, como el caso de los gigantes, elementos esenciales en su poética narrativa, sin olvidar su pervivencia y recepción: el teatro cortesano caballeresco del siglo XVII o la materia caballeresca contemporánea, uno de los temas más demandados y necesarios, pues permite establecer un vínculo directo entre la materia caballeresca y la novela contemporánea que no tiene que pasar inevitablemente por el *Quijote*.

Es un verdadero placer —y un honor— poder acompañar este ramillete de estudios sobre los libros de caballerías castellanos realizados por la pujante escuela caballeresca mexicana liderada por el profesor Axayácatl Campos García Rojas; un placer ver la buena salud de la que goza y la riqueza de las perspectivas.

Bien podemos decir, a la vista de este libro y de la rica y variada programación de cursos, seminarios y conferencias, que gracias a la labor de jóvenes investigadores, como los que aquí escriben, que a Amadís le queda todavía mucho tiempo de vida… lejos queda ese "Hase muerto Amadís" en la crítica literaria actual, tal y como se escuchó hace unos siglos en el salón de una casa de lectores entusiastas de los libros de caballerías.

# "ACORDÓ DE ENCANTAR LA ISLA DE TAL MANERA QUE NADIE LA PUDIESSE FALLAR". REESCRITURAS DEL MITO DE LA ISLA INALCANZABLE EN EL GÉNERO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

@

STEFANO BAZZACO
Università degli Studi di Verona

RESUMEN: En el estudio se presenta el mito de la isla inalcanzable y se investigan las distintas concepciones que fundamentaron su origen. La cristalización de las características que conformaron el tema se indaga en relación con varias obras antiguas, con el objetivo de entroncar las distintas representaciones del mito con las imágenes de islas encantadas e inaccesibles que abundan en las páginas de los libros de caballerías castellanos.

ABSTRACT: In this article we present the myth of the unreachable island and we examine the different conceptions that substantiate its origin. The crystallization of the features that characterized the topic is studied in relation to some ancient literary works, in order to connect several representations of the myth to the images of enchanted and inaccessible islands that abound in Spanish chivalric fiction books.

Algunas islas, reales o imaginadas, a causa de su lejanía con el mundo conocido y frecuentado por los hombres

han sido desde la Antigüedad el lugar privilegiado para la exhibición de lo maravilloso. En toda civilización se imputaron a estos espacios las más extraordinarias características: unas, por ser fértiles y abundosas, parecían jardines del Edén implantados en la superficie terrestre; otras, por su desolación o su funesta naturaleza, pasaban por lugares demoníacos; otras asimismo se identificaron con la patria de civilizaciones capaces de desarrollar una tecnología muy avanzada, la más famosa la de Atlántida, cuyo rastro se perdió hundido en las profundidades del océano.

Dentro de este conjunto, una isla legendaria que a su antojo aparece y desaparece frente a los ojos de los incrédulos marineros ha llegado a identificarse con un mito insular universal. Se trata de un lugar encantado, colocado en los límites del mundo frecuentados por los hombres, que se conoció con varios nombres —los más famosos quizás fueron los de *Ínsula No Hallada* o *Non Trubada*[1]—, que encierra una extraordinaria riqueza de tópicos folclóricos y novelescos, fruto cada uno de la incidencia de diversos tipos poéticos y creencias.[2]

En la cultura occidental, los primeros atisbos del mito de tal isla inalcanzable deben colocarse en las regiones remotas del Mare Nostrum. Sin embargo, con el paso del tiempo, toma cuerpo una progresiva oceanización de los motivos asociados a este tópico: Martínez al respecto habla del desarrollo de un *imaginario insular atlántico* y menciona todo un conjunto de islas maravillosas que componen las fronteras del mundo grecolatino, que se extendía de las re-

[1] La isla, de acuerdo con las diferentes funciones que le atribuían las tradiciones históricas, geográficas y literarias de cada época, se conoció con las siguientes denominaciones a lo largo de la historia: Aprositus, Inaccesible, Flotante, Non Trubada, No Hallada, Encantada, Encubierta, Isla de las Siete Ciudades, Antilia, Isla de San Brandán (San Borondón en el ámbito canario). Para las denominaciones propuestas *cf.* Marcos Martínez, "El mito de la isla perdida y su tradición en la historia, cartografía, literatura y arte", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 16, 1998, p. 144.

[2] *Vid.* M. Martínez, *op. cit.*, p. 144; Chet Van Duzer, "Floating Islands Seen at Sea: Myth and Reality", *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico*. Madeira, 2009, pp. 111-112.

motas regiones africanas a las del norte de Europa.[3] De esta forma, sucesivas reinterpretaciones del mito proporcionaron un progresivo abandono de los espacios mediterráneos, difuminando también los confines de un tópico cultural y literario que se transmitirá de forma heterogénea durante toda la Edad Media.

En fin, con el ensanchamiento de los horizontes que proporcionó la época de los grandes descubrimientos, el tópico de la isla inalcanzable llegó a permear de manera indeleble también el imaginario de la ficción renacentista. Es propiamente dentro de uno de los géneros más difundidos y leídos del periodo, el de los libros de caballerías, que se encuentran sorprendentes reescrituras del mito de la isla inalcanzable, a imitación de la famosa Ínsula no Hallada de Urganda la Desconocida, maga madrina del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo.[4]

El presente trabajo, fruto de una investigación todavía en proceso, pretende justamente señalar las huellas del mito de la isla inalcanzable dentro de un corpus caballeresco que va del *Amadís* a las obras publicadas alrededor de la mitad del siglo XVI con el fin de indagar de qué manera los autores del género caballeresco supieron aprovechar el tópico antiguo adaptándolo al gusto de los tantos lectores que buscaban en la ficción caballeresca el puro placer del entretenimiento y de la diversión.

## *Los orígenes del mito de la isla inalcanzable*

Si se considera la abundante concentración de islas en el área del Mediterráneo oriental, no sorprende que en los textos griegos aparezcan varios espacios insulares cuya

[3] *Cf.* M. Martínez, *op. cit.*, pp. 145-146.
[4] *Vid.* Simone Pinet, "El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola No Fallada", *Medievalia,* 31, 2000.

naturaleza es con frecuencia asociada a lo maravilloso y sobrenatural.

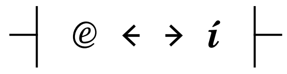
En ocasiones, tales lugares son afines al tipo mítico de la isla inalcanzable. El ejemplo más lejano, quizás, es el de la Isla de Eolo visitada por Ulises en el décimo capítulo de la *Odisea*. Fijamos en un primer momento nuestra atención en las características que definen la isla del poema homérico:

> Llegamos a la isla Eolia, donde moraba Eolo Hipótada, caro a los inmortales dioses, *isla flotante, a la cual cerca broncíneo e inquebrantable muro, y en cuyo interior álzase escarpada roca*. Todos [...] disfrutan de *un continuo banquete* en el que se les sirven muchísimos manjares. Durante el día percíbese en la casa el olor del asado y resuena toda con la flauta; y por la noche duerme cada uno con su púdica mujer sobre tapetes, en torneado lecho. Llegamos, pues, a *su ciudad y a sus magníficas viviendas*, y Eolo tratóme como a un amigo por espacio de un mes.[5]

El carácter inaccesible de la isla, como ilustra el fragmento, se asegura por la reiteración de varios motivos narrativos. Desde fuera, la Isla de Eolo está cercada por un muro impenetrable, mientras que una escarpada roca resguarda su interior. Es allí que, en un clima de perpetua bonanza, se halla una reducida colectividad que vive feliz, disfrutando continuamente de deleitosos banquetes, perfumes y sonidos. Es evidente que a través de esta descripción se está proporcionando la imagen de un lugar idílico y fértil, una suerte de paraíso terrenal inaccesible a los mortales.

Lo que me parece más relevante destacar es un primer elemento asociado a la naturaleza misma de la isla, que en la traducción propuesta se califica como "flotante". Al respecto, la movilidad del atolón podría estar relacionada con los poderes de Eolo, divinidad que controla el soplo de los vientos; pero es probable que tal condición derive de distin-

[5] Homero, *Odisea*. Trad. de J. M. Pabón. Introd. y rev. de M. Fernández-Galiano. Madrid, Gredos, 1982, canto X, vv. 1-13, cursivas mías.



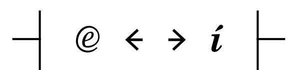
tas tradiciones y leyendas traídas por marineros y navegantes que de manera más o menos directa inspiraron la redacción del episodio homérico.[6] De hecho, no está claro si la isla efectivamente se mueva empujada por la brisa, o si el aislamiento del lugar esté subordinado a otras circunstancias, como el peligro causado por la concentración de los vientos en las angosturas de sus paredes rupestres. La palabra griega empleada por el autor es un término de dudosa interpretación: en su primera acepción significaría isla *navegada*, es decir que se puede alcanzar, o más bien que está en contacto con el *epos* de localidades visitadas por los griegos; sin embargo, ya con Aristarco el término sería más bien considerado un sinónimo de *transportada*, es decir llevada por las corrientes marinas.[7] Estaríamos así frente a una isla navegante, inalcanzable a causa de su continuo vagar hacia las más distantes regiones del Mediterráneo, que es teatro de sus continuos desplazamientos.

La isla de Eolo, nombrada también en las *Argonáuticas*, en la *Eneida* y en las *Fábulas* de Higinio, no representa sin embargo un caso aislado dentro de la cultura helenística. Ya en tiempos anteriores, entre geógrafos y cosmógrafos griegos se documentaba una convicción bastante difundida que preveía que las islas aparecieran o desaparecieran en función de las oscilaciones oceánicas y de los astros,[8] al mismo tiempo que ya un glosador de la obra de Apolonio de Rodas registró la curiosa creencia de que todas las islas en principio eran flotantes. Al respecto, recuérdese que Calí-

[6] *Cf*. Massimo Giuseppetti, "Delo πλαζομενη πελαγεσσι (Call. hymn. 4, 192) e il problema delle 'isole vaganti' da Omero all'esegesi ellenistica", en Antonio Martina y Adele-Teresa Cozzoli, eds., *Callimachea I. Atti della prima giornata di studi su Callimaco*. Roma, Herder, 2006, pp. 198-199.

[7] Giuseppetti en su estudio apunta a cuatro diferentes acepciones del atributo griego asociado a la isla, distinguiendo entre "flotante", "natante", "portada por el mar/vagante" y "navegable". Aquí, sin embargo, se ha preferido agrupar las definiciones en dos bloques más extensivos que apunten a dos aspectos determinantes referidos al enclave: en primer lugar, su continuo desplazamiento y, en seguida, su desaparición a la mirada de los navegantes y viajeros (*op. cit*., pp. 209-210).

[8] Lacarra y Cacho Blecua relacionan esta convicción con la desaparición de Atlántida (María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América*. Zaragoza, Ediciones Oroel, 1990, p. 11).



maco asignaba esta característica a la Isla de Delos, la isla navegante que cesó de surcar las olas por voluntad de los dioses y que se convirtió en la cuna de Apolo.[9] Delos, de la misma manera que la isla de Eolo, representa, pues, un lugar sagrado y flotante, literalmente “sin pies en el suelo”, que los comerciantes griegos en sus travesías decían haber divisado, pero que al regresar a su patria ya no sabían encontrar.[10] Entonces, por su fantasmal naturaleza, la isla inalcanzable pasó también a percibirse como un espacio mítico perdido, vestigio de una época dorada en que todas las islas flotaban.[11]

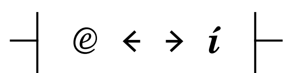
Sería justamente de esta acepción —es decir, la caracterización de nuestra isla como “perdida”— que se desprende otra creencia antigua. Al respecto, una recopilación de *mirabilia* atribuida erróneamente a Aristóteles, cuyo núcleo principal se imagina escrito alrededor del siglo III antes de Cristo, fundamenta la existencia de una tierra abundosa y olvidada ubicada más allá de las Columnas de Hércules.[12] El redactor de estos relatos maravillosos demuestra una singular atención por el mundo insular occidental, y en su percepción, derivada quizá del historiador siciliano Timeo, hay una isla atlántica descubierta por los fenicios y ocupada por los cartagineses. La favorable situación de la isla en las periferias del mundo conocido implicó que su exacta localización fuese celosamente resguardada, hasta que el go-

[9] “Roca golpeada por las olas, tierra ventosa y firme, más accesible para las gaviotas que para los caballos, está apoyada sobre el mar, que gira inmenso alrededor, dejando en ella abundante espuma de agua Icaria. [...] Si infinidad de cantos circulan sobre ti, ¿con cuál te relacionaré? […] ¿Acaso cómo, en los orígenes, un gran dios, golpeando las montañas con su tridente, obra de los Telquines, fabricó las islas marinas, las levantó a todas desde sus bases y las precipitó en el mar? Y allí en lo más profundo, las enraizó, para que se olvidaran del continente. A ti, en cambio, no te oprimió la necesidad; navegabas a tu capricho por los mares. […] Los navegantes te impusieron el nombre de Delos a cambio del de Asteria, porque ya no surcabas las aguas invisibles a sus ojos y habías echado raíces en las olas del Mar Egeo” (Calímaco, *Himnos*, canto IV, VV. 11-54, pp. 34-37).

[10] *Vid.* M. Giuseppetti, *op. cit.*, pp. 197-198.

[11] Del mismo modo, el filósofo Lieh Tzu imaginaba las cinco islas arquetípicas de la mitología china como flotantes (*cf.* C. Van Duzer, *op. cit.*, p. 113).

[12] Pseudo Aristóteles, *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas.* Trad., introd. y notas de F. J. Gómez Espelosín. Madrid, Gredos, 1996.



bierno de Cartago decidió matar a sus mismos ciudadanos instalados allí para que nadie pudiese jamás llegar a conocer la ubicación de ese lugar.

Esta vez, como señalamos, la leyenda pone el acento sobre el abandono y sucesivo olvido de la isla: toma forma así otro motivo que afectó de manera indeleble la imaginación de los autores antiguos y modernos. Los ejemplos son numerosos: Estrabón, por ejemplo, anota la presencia de unas islas olvidadas cerca de las costas de Iberia,[13] mientras que Diodoro de Sicilia en su *Biblioteca histórica* brinda la existencia de unos lugares edénicos perdidos que, por sus bellos jardines y jugosos frutos, se parecen a la residencia de los dioses.[14] De igual modo, Ptolomeo, al describir en su *Geografía* las islas situadas en la porción más occidental del mundo conocido, habla de una isla perdida que es imposible alcanzar: se trata, en opinión del geógrafo griego, de una isla cercana al archipiélago de las Afortunadas (identificadas con Canarias), un atolón imposible de encontrar llamado Aprositos.[15]

El entero coacervo de noticias y leyendas ligadas a la isla inalcanzable que acabamos de comentar se transmitió a la cultura latina sobre todo a través de las refundiciones de textos antiguos. Sin embargo, con el paso de los siglos se asistió a una acumulación en ocasiones inmotivada de rasgos pertenecientes a diferentes creencias, que los eruditos latinos decidían integrar en sus textos para acreditar unas visiones totalizantes del mundo. Es el caso, por ejemplo, de Isidoro de Sevilla, quien en sus *Etimologías* anotaba la existencia de por lo menos cinco islas y dos archipiélagos

[13] Estrabón, *Della Geografia. Libri* XVII. T. 2. Trad. de F. Ambrosoli. Milán, ed. P. A. Molina, 1832, p. 323.

[14] Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, libro V. Ed. de J. Lens Tuero *et al.* Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

[15] Ptolomeo, *Geografía*, libro IV, tabla III, fol. 210v. La identificación de la isla inalcanzable con un atolón del archipiélago canario constituiría en épocas más cercanas la base para la invención del mito nacional de San Borondón. Véanse al respecto M. Martínez, *op. cit.*; María Ángeles Chaparro Domínguez, "Revisión del mito geográfico de San Borondón y aproximación a su huella en la literatura y otras artes", *Revista de Filología Románica,* vol. 30, núm. 2, 2013, pp. 229-244.

en los mares occidentales.[16] Entre las islas citadas, como era previsible, aparecían Thule, "la última isla del océano, entre el norte y el occidente, más allá de la Bretaña" y las Islas Afortunadas, colocadas en las cercanías del océano que bañaba las regiones de Mauritania, y cuyas tierras, se aseguraba, eran fecundas como las del paraíso terrenal.

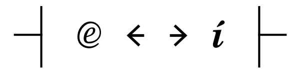
En opinión de Martínez, es a partir de las antiguas sugestiones grecolatinas que todo el Atlántico, de arriba abajo, quedaría "plagado de una rica mitología insular a la que pertenecen temas tan conocidos como las Islas de los Bienaventurados, las Islas Afortunadas, el Jardín de los Hespérides, los Campos Elisios, la Atlántida, el Paraíso".[17] Todos estos lugares se calificaban, pues, como ejemplos (reales o imaginarios) de un espacio atlántico mitológico, que iba desde Islandia hacia las Islas de Cabo Verde, al que con el tiempo se asociaron las más extraordinarias características. De esta manera, las islas atlánticas pasaron a ser el referente real de un imaginario exótico y utópico, a veces relacionado con la magia y la superstición; y es propiamente dentro de estos patrones que debemos interpretar las posteriores manifestaciones de la isla inalcanzable, hasta la incorporación del mito al imaginario de la ficción renacentista.

## *La isla residencia del sabio encantador: el tópico de la isla inalcanzable y sus réplicas caballerescas*

Entre los géneros de ficción del Renacimiento que proporcionan una imagen de la isla inalcanzable, uno de los más interesantes es quizás el de los libros de caballerías, porque en estas obras al papel de la magia se superpone el asombro provocado por la ampliación de los horizontes

[16] Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, t. 2, libro XIV, 6, pp. 193-203.

[17] *Cf.* M. Martínez, "La isla inaccesible en el *Polexandre* de Gomberville", *Fortvnatae: Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, núm. 16, 2005, pp. 181-182.



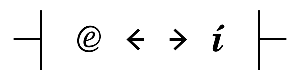
del mundo. La atención se dirige en estos textos hacia una otredad nueva, hecha de especies animales y vegetales desconocidas, pero también de arquitecturas extrañas y de edificios insólitos que conquistadores y misioneros veían moviendo sus primeros pasos por el Nuevo Mundo. Por este doble camino, entonces, la maravilla no perdía su atractivo y, aunque desplazada a las regiones de lo exótico y de lo insólito, seguía sugestionando las mentes de los lectores e inspirando las aventuras personales de exploradores y viajeros.

Sin embargo, si se toma en consideración la relación genética que subsiste entre las obras caballerescas y la cercana materia artúrica, habrá que partir de las obras bretonas para explicar la penetración del motivo de la isla inalcanzable al género caballeresco castellano. Al respecto, la representación insular que tuvo que influenciar de manera generalizada el imaginario de los libros de caballerías pudo ser la de Avalón, el lugar legendario donde se decía reposaba el rey Arturo después de haber sido mortalmente herido en la batalla de Cammlann.

Avalón, descrita en los textos de la tradición bretona como un enclave paradisíaco donde los manzanos daban todo el año sabrosos frutos, representaba un espacio feérico regido por leyes extrañas a los mortales.[18] Recuérdense al respecto las características asociadas a la isla en el *lai Lanval* de María de Francia, donde Avalón se presentaba como un reino encantado al que el héroe podía ingresar sólo a pacto de abandonarse con un hada a un amor libre de convenciones, sin contar que otros relatos colocaban allí la residencia de ocho magas curanderas hermanas de Morgana.[19] Sería justamente por medio de estas alusiones que

[18] *Cf.* Susanna Ja Ok Hönig, "Algunas notas sobre hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías", en Juan Manuel Cacho Blecua, coord.; Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, eds., *De la literatura caballeresca al "Quijote"*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 284, nota 1.

[19] *Vid.* S. Ja Ok Hönig, *op. cit.*, pp. 184-185; Ramón García Pradas, "Sobre el conflicto entre lo maravilloso y lo real en los *Lais* de Marie de France", *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 26, 2004, p. 100. Nótese cómo la permanencia



Avalón acabó por percibirse como un espacio fabuloso trascendente, al igual que el Jardín de los Hespérides, la Isla de los Beatos u otras islas legendarias de la tradición antigua.

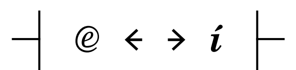
## La Ínsula no Hallada de Urganda

Ahora bien, si pasamos al género caballeresco castellano, es evidente cómo Montalvo haya explotado la imagen de Avalón para concebir su propia imagen de la isla inalcanzable. La Ínsula no Hallada amadisiana, en efecto, guarda en sus primeras apariciones una estrecha relación con el lugar imaginario de la tradición bretona, de la cual mantiene por lo menos el carácter feérico y sobrenatural.

Al respecto, es reveladora la primera descripción de la isla que se da en las páginas del segundo libro de Amadís, en ocasión de la convalecencia de Galaor y el rey Cildadán en la isla de Urganda la Desconocida. El autor relata cómo los dos personajes, heridos a muerte en batalla, son colocados en un barco encantado por unas misteriosas doncellas y llevados a la residencia de la maga. Después de tres días, cuando los caballeros recuperan el conocimiento, se describe el asombroso lugar: "fallóse en la bóveda de una gran torre, en una rica cama echado cabe una finiestra. [...] Y miró por la finiestra, sacando la cabeça, y vio la mar y que allí donde estava era una muy alta torre, assentada en una brava peña, y semejóle que la mar la cercava de las tres esquinas".[20]

amorosa en la isla nos lleva también a considerar la presencia de otros escenarios novelescos aptos a que las hadas instauraran allí sus escondidas residencias. Tales, por ejemplo, son los famosos países bajo las olas celtas (de los que deriva el episodio del Lago Solfareo del *Libro del caballero Zifar*) y las montañas encantadas que, por su aislamiento y lejanía con el mundo civilizado, siguieron constituyendo unas variantes de un mundo maravilloso ilocalizable. Todos estos enclaves inalcanzables, que por su carácter maravilloso debieron de constituir una forma de utópica evasión para los lectores, no son completamente distintos en su representación y función del tipo insular que aquí consideramos.

[20] Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, libro II, 59, t. I, p. 834.



Como se puede observar, los rasgos que caracterizan la Ínsula no Hallada de Urganda son muy cercanos a los transmitidos por la tradición de la isla inalcanzable, ya que el paisaje reproduce los motivos más difundidos relacionados con ese espacio legendario. Se trata en efecto de un lugar ilocalizable por los navegantes, rodeado por una inmensa extensión acuática y ubicado encima de unas altas paredes rocosas que resguardan su acceso.

A estos caracteres principales se suman otros elementos típicos del mito. En primer lugar, Montalvo propone una peculiar interpretación de la relación amorosa con un ser del otro mundo, intensificando la ligazón con el universo feérico (en esta ocasión, sin embargo, son dos jóvenes mujeres sobrinas de Urganda que se entretienen con los héroes y dan a la luz unos hermosos príncipes cristianos). A ello habrá que sumarse la presencia en el interior de la isla de unos extraños edificios: una torre y una casa, colocada en medio de un misterioso vergel:

> se falló dentro en una huerta, en una casa de rica lavor que sobre cuatro pilares de mármol se sostenía, cerrada de pilar a pilar con unas fuertes redes de fierro, así que la huerta, desde una cama donde él echado estava, se parescía, y lo que él pudo alcançar a ver semejóle ser cercada de un alto muro, en el cual havía una puerta pequeña cubierta de foja de fierro.[21]

Como se puede notar, el lugar se concibe como una mezcla entre lo feérico y lo artificial, una combinación a la que con frecuencia nos acostumbran muchas de las obras del género caballeresco. Piénsese por ejemplo en los tantos artefactos mágicos descritos en otros libros o, sin ir más lejos, en la misma caracterización de Urganda, quien desde su primera aparición manifiesta una dúplice esencia, por un lado relacionada con el mundo feérico —relegado a sus fugaces apariciones silvestres y a sus poderes transformativos, resumidos en el apodo de 'desconocida'—, por otro con

[21] *Ibid.*, p. 833.

una dimensión de tipo mágico-intelectual. De hecho, como ha sido demostrado por varios estudiosos, un intento de racionalización de los poderes de la maga madrina se hace patente en la construcción del personaje de la encantadora amadisiana;[22] por ello no sorprende que también su residencia insular acoja ambas propiedades.

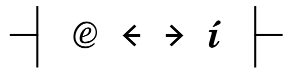
En resumidas cuentas, pues, se puede sostener que la Ínsula no Hallada, como su misma onomástica atestiguaría,[23] es a todos los efectos un enclave del tipo de la isla inalcanzable. No obstante, parece que Montalvo haya aprovechado un nombre biensonante de la tradición para someter el tópico a sus propias necesidades narrativas: es decir, la ocultación de dos personajes heridos, su curación y la prosecución de sus respectivos linajes. De esta manera supo combinar el recuerdo del mito con otros elementos más propios de la tradición caballeresca, dejando en manos de sus seguidores un modelo insular que prometía amplias posibilidades narrativas.

De hecho, la Ínsula no Hallada de Urganda, nombrada nuevamente a finales de las *Sergas de Esplandián*,[24] acaba por constituir un motivo tópico dentro del universo de ficción trazado por los libros posteriores del ciclo amadisiano. En el *Lisuarte* de Juan Díaz, por ejemplo, la isla es descrita

[22] Señalamos aquí por lo menos los trabajos de Axayácatl Campos Rojas, "La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*", en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, eds., *Proceedings of the Ninth Colloquium*. Londres, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 2000, y María Luzdivina Cuesta Torre, "Magos y magia, de las adaptaciones artúricas a los libros de caballerías", en E. Lara y A. Montaner, coords., *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca, SEMYR, 2014. Véanse al respecto también las consideraciones de Ja Ok Hönig, (*op. cit.*, pp. 289-291) acerca de las distintas representaciones de las magas caballerescas como representantes de una magia humanizada y a la vez profetisas divinas.

[23] Al respecto, Cacho Blecua subraya cómo "el espacio del mago debe tener unas características especiales; por un lado se trata de una isla y por otro *no Hallado*, es decir un espacio utópico en el sentido etimológico de la palabra" (G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula, op. cit.,* II, 59, t. I, p. 839, nota 20).

[24] G. Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián.* Ed. de C. Sainz de la Maza. Madrid, Clásicos Castalia, 2003, 181, p. 811.

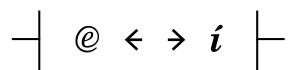


como un espacio que acoge suntuosos edificios palaciegos;[25] sin embargo, es en la tercera parte del *Florisel de Niquea* que la representación de la isla llega a su más alto grado de experimentación ornamental. Los visitantes de la isla en esta ocasión son la emperatriz Niquea y otros príncipes cristianos, quienes, arrastrados por una providencial tormenta, asisten a la aparición de un islote mágico que sale de las profundidades marinas:

> muy maravillados de tal dulçura se ponen albordo de la nao a mirar hazia aquella parte que la música oían, e vieron a poca pieça que assí estuvieron el mar herver hazia aquella parte que la música sonava con mucha espuma blanca. Donde encima d'ella infinito número de serenas pareció, que de la cinta para arriba hermosas donzellas eran y de la cinta ayuso eran pescados. Tenían en las manos harpas y otros instrumentos con que la música hazían y como una pieça sossegadamente tañessen y cantassen, trayendo las ondas del agua sobre sí, soltaron los instrumentos y a manera de delfines començaron a correr por el mar a todas partes, entretexiendo las unas por las otras, y levantándose del agua se tornavan hermosas aves, de suerte que en poca pieça todas se levantaron. Y andando chirriando con dulces cantillenas por cima del aire, vieron embaxo d'ellas donde se avían levantado començarse a descubrir una hermosa torre, yéndose apartando el agua, de suerte que fue descubriendo otras muchas torres en derredor de aquella principal a manera de un hermoso castillo.[26]

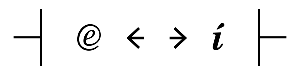
La facultad de la maga de controlar el acceso al lugar está aquí subordinada a una solución de tipo escenográfico, puesto que la isla emerge de los abismos dejando entrever

[25] La parte del relato a la que me refiero es la siguiente: "Esta es la Isla No Hallada de Urganda, nuestra tía, ca bien debéis creer que si por su voluntad no fuere, ninguno en el mundo la puede fallar, y por esso ovo este nombre; y aunque es pequeña, es la más rica y viciosa cosa. [...] Y no anduvieron grande trecho cuando vieron una fortaleza blanca como la nieve, que cuanto más a ella se cercavan mejor les parescía, ca después que fueron bien cerca vieron que toda era de mármoles blancos y bien tajados a maravilla. Era toda torneada de muy altas y espessas torres, cercada de altos muros y fuertes murallas, torneada de altas y hondas cavas" (Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, fol. 11r).
[26] Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea.* Ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, CEC, 1999, libro III, 75, p. 231.



poco a poco sus prominentes y bien labrados torreones. Mientras tanto, una suave música acompaña la visión, mientras que en el mar danzan unas criaturas prodigiosas que procuran extrema sorpresa en los navegantes. En fin, aparece un hermoso barco controlado por el sabio Alquife, quien conduce los héroes a visitar el interior de la isla, hasta llegar al castillo de Urganda y a sus hermosas salas. La maga entonces les explica a los príncipes cómo con grande trabajo ha aprendido un encantamiento que les permitirá vivir cien años más. Recibida la importante noticia, los personajes abandonan la isla a bordo de la Carraca de las Torres, una fortaleza que se desplaza en el agua.

El territorio de la Ínsula no Hallada, entonces, ha pasado por una reestructuración y una consiguiente refuncionalización dentro del contexto caballeresco hispánico. La imagen transmitida por Montalvo, sin romper con las antiguas refracciones del mito, ha sido adaptada a unas soluciones narrativas tópicas del género y se ha convertido en un enclave mágico *tout court*, que puede hospedar en su interior unos edificios y unos artefactos encantados. En otras palabras, podemos decir que la isla mítica, bajo el influjo de una sustancial racionalización, ha pasado a representar un lugar estructurante de la aventura caballeresca, la residencia de un mago protector, ilocalizable e inaccesible si no es por voluntad de su dueño. Y es justamente a partir de esta identificación de la isla inalcanzable con la residencia de un sabio benévolo, entre líneas ya sugerida por Montalvo, que los autores empezaron a desarrollar sus propias versiones de la isla inalcanzable, sin atender necesariamente a la misma onomástica amadisiana. Asistimos entonces en nuestros libros a la proliferación de varios espacios insulares con los más extraños nombres que, por ser ilocalizables, se convierten en la residencia de magos y sabios encantadores, manteniéndose aislados del espacio principal de acción de los personajes protagonistas. De tal manera, el tópico acaba por designar un espacio de la peripecia heterogéneo y flexible, que se



acomoda, según las exigencias, a distintas soluciones narrativas.

## Otras islas inalcanzables, residencia de sabios encantadores

Son diversos los ejemplos que se pueden traer a confirmación de esta adaptación del espacio mítico a un *antimundo mágico*, regido por los poderes de un sabio encantador.

El primer episodio que tomaré en consideración viene del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, séptimo libro del ciclo amadisiano, y me permite certificar cómo dentro del género se haya producido una sustancial identificación de la isla inalcanzable con un enclave encantado repleto de sensacionales artilugios mágicos y mecánicos. Como se recordará, a la altura del capítulo 86, Lisuarte y sus compañeros, quienes han sido maltratados por una espantosa tormenta, alcanzan "una ínsola, la más fermosa que podía ser, de muchas montañas e arboledas tan altas y derechas que espanto ponían de verlas".[27] Se trata de la Ínsola de los Ximios, morada del sabio Alquife:

> Como cerca de tierra fueron, vieron una barca y en ella estavan dos salvajes grandes y muy vellosos que muy crudamente una donzella açotavan, ella dava muy grandes gritos. […] Los salvajes, como los vieron, dexando la donzella se echaron a nado por el agua y, metiéndose por entre los árboles en la ínsola, no los vieron más. Ellos yendo a la donzella por saber qué cosa fuesse, como cerca d'ella llegaron, ella se puso de pies sobre el bordo de la barca y de allí se dexó caer de cabeça en la mar, que no la vieron más. Ellos quedaron en frío.[28]

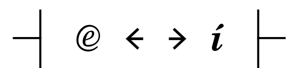
Nótese cómo, ya desde el principio, la aventura está caracterizada por el típico halo de misterio que califica

[27] Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia.* Ed. de E. J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, CEC, 2002, 86, p. 197.
[28] *Idem.*

muchas de las aventuras mágicas dentro del contexto caballeresco: el acercamiento al lugar está supeditado a la intervención de una tormenta (que por ser tan impetuosa y repentina parece más bien obra de un encantador); mientras que la exploración de la isla, que desde la embarcación se parece a un fértil paraíso terrenal, pronto cede el paso a unos extraños acontecimientos. Entonces, los personajes participan a unas asombrosas visiones que preludian la aparición de los sabios Alquife y Urganda, quienes explican ser aquélla una afectuosa y pirotécnica acogida concebida para entretenerles.

Los caballeros, entonces, son invitados a visitar los parajes de la isla. En un primer momento, Alquife admite sus huéspedes a su librería y les enseña sus preciosos volúmenes mágicos, prometiéndoles que las empresas de los caballeros cristianos serán recolectadas en una crónica que él mismo tiene intención de redactar y que verá la luz después de mil y trecientos años. En seguida, los personajes visitan el interior de la isla, donde reconocen varias especies animales exóticas: unos papagayos, unas aves raras y unos insólitos simios verdes. En fin, pasados diez días de regocijo, los caballeros se despiden de los magos y se embarcan nuevamente hacia la ciudad de Trapisonda.

El episodio es interesante por varias razones. Por un lado, el pasaje puede funcionar como lazo narrativo para justificar la redacción de un antiguo manuscrito que cuente las más famosas hazañas de los héroes protagonistas. Por otro, representa un potencial itinerario de pruebas caballerescas, si bien en la disposición de los magos no hay una verdadera intención de ensayar las habilidades de sus huéspedes. Como destacó Neri, la isla tiene, pues, la peculiaridad de desempeñar dos distintas funciones: una de tipo ornamental, apta al despliegue de aparatosas invenciones mágicas, otra de tipo metatextual, "que consiste en poner en relación el relato caballeresco en que el episodio se inserta con el 'objeto libro' que el lector tiene delante de



sus ojos".[29] El sabio encantador se califica entonces como una figura que rige el desarrollo mismo de la narración, asumiendo alternativamente el papel de profeta/testigo y el de provechoso ayudante de los héroes protagonistas: ambas funciones en la aventura que acabo de comentar se entretejen de modo natural y complementario.

La asimilación del elemento mágico al tópico de la isla inalcanzable convierte la residencia del sabio en un lugar retirado, un refugio. Es a partir de esta sugestión que otros autores abogan por transformar la isla del mago protector en un lugar apto al crecimiento del héroe, al amparo de los adversarios que atentan en contra de él desde su infancia. Por su lejana colocación, la isla inalcanzable representa el enclave ideal para el *fosterage*, un motivo folclórico que prevé el abandono del niño y su adopción por parte de unos padres sustitutos que lo crecen lejos de su hogar de origen. Sin embargo, como ha señalado Campos Rojas, la adaptación del motivo al contexto caballeresco se funda en circunstancias en parte novedosas, ya que al *fosterage* tradicional se añaden otros elementos, como el robo del recién nacido, la identificación del tutor con un mago protector y varias fases del aprendizaje, que se complementa también con una formación de tipo visual.[30] A estos elementos hay que añadir un cambio en la localización de la residencia del mago, que en ocasiones se coloca en el interior de una isla ilocalizable, ocultada a los enemigos a través de un poderoso encantamiento.

En la saga palmeriniana son frecuentes estas asociaciones. Se recordará, al respecto, que las tres hadas protectoras del *Palmerín de Olivia* vienen de una isla ilocalizable llamada Carderia, mientras que el sabio del *Primaleón* re-

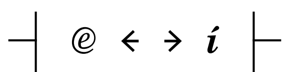
[29] Stefano Neri, *Arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías. Antología*, Alcalá de Henares, CEC, 2007, p. 177. *Cf.* también Stefano Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007, pp. 90-92.
[30] Axayácatl Campos García Rojas, "El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicos: pinturas y estatuas ejemplares", *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, 12, 2009-2010, p. 250.

side en la Isla Cerrada, un lugar cuyo nombre conserva indeleble la memoria de la onomástica del mito de la isla inalcanzable. Asimismo, en las páginas del *Platir*, tercer libro de la saga, se cita una isla escondida de la cual es dueña la sabidora Nagancia, hija de un famoso encantador. La mujer está enamorada de Triogo, primogénito del emperador de Persia, y gracias a un encantamiento consigue llevar a su amado a la Isla de Ircán para vivir allí juntos; sin embargo, una punición divina lleva a Triogo a la muerte y Nagancia acaba por ser acusada de traición. Viendo que el emperador quiere tomar venganza sobre ella, la mujer decide entonces recurrir a sus conocimientos mágicos para esconderse a la vista de sus opositores. El encubrimiento de la isla de Ircán se describe de la siguiente manera:

> acordó de encantar la isla de Ircán de tal manera, que nadie la pudiesse fallar sino aquel o aquella que ella quisiesse. Y d'esta manera les avino, que muchos cavalleros del Emperador por su mandado fueron allá y nunca toparon con ella, [...]. Y nunca pudo él acabar de creer aquellos cavalleros que él allá embiava fasta que él mismo en persona se puso en camino y passó mucho afán a unas partes y a otras, mas por esso el buen Emperador nunca topó con la isla.[31]

Una isla del imperio, colocada a través de varias rutas de mercaderías, ha sido transformada en un lugar al que no se puede acceder si no es por la voluntad de su dueña. Por ello, Ircán se convierte asimismo en un resguardado enclave que será apto para la formación de los nuevos héroes cristianos. Nagancia, en efecto, con el fin de curar las aflicciones de amor que su hija siente hacia Don Duardos, orquesta el rapto de Platir para llamar a la isla todos los más preciados caballeros cristianos. Entonces, en la espera de la venida de Don Duardos, se concreta en la isla de Ircán la formación del infante, que es seguido por la maga y Lambor, "mayor esgrimidor que en todo el imperio de Gre-

[31] Francisco Enciso de Zárate, *Platir*. Ed. de M. C. Marín Pina., Alcalá de Henares, CEC, 1997), libro I, 5, p. 24.



cia se fallava".[32] El príncipe Platir, además de aprender a cabalgar y a cazar, se cría allí con grandes vicios por parte de Nagancia, quien para aliviar las penas de su hija practica unos extraordinarios encantamientos: empiezan a surcar el cielo de la isla hasta los "açores de Irlanda", una especie que el narrador asegura no criarse en esa tierra, mientras que en los campos los labradores hallan unas monedas "del cuño de Inglaterra" que deberían presagiar la inminente llegada del caballero amado.

Como se puede ver, la residencia de la maga ha pasado, por efecto de una sustancial reelaboración de sus funciones, a constituir el escenario de un momento fundamental de la iniciación caballeresca. El narrador, por un lado, aprovecha el completo aislamiento del lugar para asegurar la protección de Platir de las injurias de la malvada Galarta, quien había manifestado la intención de secuestrar al niño en tierna edad sustrayéndolo a un heroico destino;[33] por otro, explota la estancia en la isla, apta para el crecimiento y la formación del príncipe, para introducir unos sensacionales encantamientos. Además, vienen a coincidir dentro de un mismo espacio insular distintos hilos de la intriga, que les son útiles al autor para reanudar las precedentes aventuras del ciclo, pero también para asegurar el avance de la trama, que se enriquece con la llamada allí de otros caballeros del bando cristiano y con la introducción de nuevos elementos mágicos.

Si pasamos a los últimos fragmentos de nuestro breve itinerario, se notará cómo la adaptación del tópico de la isla inalcanzable al contexto de los libros de caballerías siempre pasa por una amplificación de los recursos mágicos.

Considérese, por ejemplo, la descripción de la Isla Bel "la Encubierta" que se da en las páginas del *Leandro el Bel*, segundo libro del Caballero de la Cruz. Esta vez la isla es en principio un lugar maléfico, subordinado a los poderes del malvado mago Torino, quien desde su castillo procura

[32] *Idem*.
[33] *Ibid.*, libro I, 3, pp. 17-18.

la vejación de todos sus habitantes. En las primeras aventuras del libro, sin embargo, el emperador Lepolemo consigue matar al pérfido encantador: le concede entonces el señorío de la isla al sabio Artidoro, el benévolo encantador testigo de las futuras empresas del príncipe Leandro.

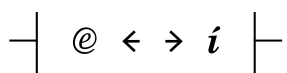
El sabio Artidoro, al ser alzado rey de la isla, practica allí varios encantamientos:

> lo primero que hizo fue acabar muchas mercedes a aquellos que vía que mejor las merecían, por lo cual de todos era muy amado. [...] hizo tantas y tan estrañas cosas en la isla, assí de ricas fuentes y espessas arboledas como de diversidades de animales, que de otras partes truxo, como de maravillosos encantamentos, por lo cual fue la más estremada isla del mundo y de mayores tratos de mercadurías. Assimismo fabricó por su arte una casa con un vergel de la forma que en su lugar se dirá.[34]

Por un lado, la isla tiene el aspecto de un espacio fértil en que crecen diversas especies vegetales y moran varios animales; por otro, es un puerto mercantil, un lugar al que acuden los navegantes para comerciar todo tipo de materiales preciosos. Pero sobre todo representa un enclave encantado, residencia de un mago capaz de administrar sus artes para la elaboración de poderosos hechizos. El mayor de ellos es el encantamiento de la entera isla "para que no pudiesse ser hallada sino de quién él quisiesse, por lo cual fue llamada de aí adelante la Isla Bel la Encubierta, y él fue llamado el Sabio Artidoro de la Isla Encubierta".[35] La imagen es la de una isla que puede comparecer sólo al antojo del sabio encantador, cuyo nombre evoca todo un conjunto de islas inalcanzables, desde la isla Perdida de los relatos antiguos a las caballerescas Ínsula no Hallada amadisiana e Isla Cerrada del *Primaleón* de que ya hablamos.

La Isla Bel, asimismo, se nombra unos capítulos después cuando Leandro, todavía infante, será raptado por el

[34] Pedro de Luján, *Leandro el Bel*. Toledo, Miguel Ferrer, 1563, 9, fol. 8v.
[35] *Idem*.



sabidor y será llevado a la isla a bordo de una nube para quedar al amparo de sus malvados enemigos. En tal ocasión, el narrador se detiene en relatar las características del lugar encantado, con su jardín cuya fertilidad recuerda las representaciones del paraíso terrenal:[36]

> Todo el jardín era de fructíferos árboles cubierto, cargados de maravillosas y sabrosas fructas que jamás dexava en todo el año de tener assí las olorosas flores como el fruto. Allí no faltan los hermosos naranjos con los frescos limones, los provechosos olivos y fermosos laureles, y derechos acipreses y encumbradas palmas, con tantas diversidades [de] páxaros de todas maneras. […] otras de aquellas aves se llegavan a las claras y cristalinas fuentes que allí estavan, deleitándose de bañarse en aquellas claras y cristalinas aguas que allí corrían, salidas unas de alabastrinas figuras otras de oro y plata y otros metales.[37]

Justo al lado del jardín, el encantador implanta un bosque, rico de todo género de animales, y una hermosa morada, hecha de alabastro y jaspe, cuyas paredes “eran figuradas de historias de mil maneras, assí de sabrosos amores como de rigurosas batallas, porque viendo aquello los príncipes que allí se avían de criar, se animassen y recreassen en aquello”.[38] Se trata pues de un lugar apto al crecimiento de los caballeros noveles, donde se concreta el motivo del *fosterage* así como ya se ha tratado en estas páginas. En el *Leandro*, sin embargo, el motivo de la protección del infante —que sigue estando presente en relación con las artes proféticas de Artidoro— está supeditado al despliegue de todo un conjunto de aparatosas invenciones mágicas, como la creación de esplendidos edificios y jardines, que dotan la narración de ricos efectos visuales y cromáticos.

[36] Para el estudio de los jardines en los libros de caballerías remito al trabajo de María del Rosario Aguilar Perdomo, “‘Espesuras y teximientos de jazmines’: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*.
[37] Pedro de Luján, *Leandro el Bel*, *op. cit.,* 10, fols. 11v-12r.
[38] *Ibid.*, 10, fol. 12r.

Por otra parte, netamente distinta es la representación de la isla inalcanzable que se da en el *Palmerín de Inglaterra* (1540-1544), porque en la obra se describe la ocupación de la isla inalcanzable por parte de una hechicera malvada.

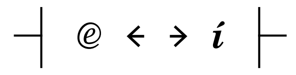
Al respecto, se recordará cómo, a la altura del capítulo 58, Palmerín viaja a bordo de un barco encantado y alcanza la Isla Peligrosa, residencia de la maga Eutropa:

> Y otro día, en amanesciendo, se alló al pie de una roca fragosa y alta que el mar por espacio de tiempo tenía hecha isla, a su parecer despoblada porque en ella no avía otra cosa sino árboles espessos y altos, esto cuanto a lo que de fuera juzgava. Y saltando del batel en un puerto que entre dos altas rocas se hazía començó a subir por un pequeño y estrecho camino que en la aspreza de la roca se hazía.[39]

Al final del camino, el caballero encuentra un castillo repleto de varias pruebas infernales, donde consigue matar a la temerosa nigromante, que muere ahogada entre horrendos gritos y amenazas. Se relata, pues, por boca de un súbdito de la maga, la naturaleza de ese extraño lugar: aquella isla es la famosa Ínsula no Hallada, un tiempo residencia de la sabia Urganda la Desconocida y ahora dominio de la maga Eutropa, quien había implantado allí sus temerosos encantamientos "con propósito de todos los cavalleros que a ella viniessen de hazellos matar o prender para satisfacción de su desseo".[40]

La isla, en el episodio que consideramos, acoge pues los patrones narrativos típicos de la aventura, siendo el lugar donde se mantiene una práctica anticortesana que el caballero es llamado a extirpar; a la vez, no obstante, su mismo espacio se desforma, hospedando arquitecturas encantadas y varias pruebas mágicas que van prolongándose una tras otra.

[39] Francisco de Moreas, *Palmerín de Ingalaterra.* Ed. de A. Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, CEC, 2006, 58, p. 121.
[40] *Ibid.*, 58, p. 126.



Finalmente, el escenario de la isla inalcanzable demuestra su extrema ductilidad. En principio, a través del recuerdo del espacio bretón, el mito ha sido adaptado al universo narrativo de los libros de caballerías manteniendo un carácter feérico y un halo de trascendencia. Sin embargo, con el tiempo y en mano de otros autores, el tópico se complica, engarza distintos motivos y se adapta a los patrones más difundidos y apreciados del género. Las representaciones insulares de los libros de caballerías revitalizan, pues, el mito y, a través de su disfraz, definen un espacio maravilloso apto a la resolución de varios momentos de la peripecia, como son el crecimiento del héroe y la aventura de pruebas caballerescas.

El tópico acaba así por ser un receptáculo de motivos muy variados, dependiendo de la época y del contexto cultural en que se produce su reactivación. Si, por un lado, las nuevas interpretaciones que se dan del espacio insular inaccesible en los libros de caballerías resultan alejadas de las que conformaron su imagen a lo largo de los siglos, por otro, habrá que asumir que esta literatura fue un producto popular, que pudo responder a los intereses de un público muy variado. Y es justamente en el encuentro de los dispositivos novelescos tradicionales con la sensibilidad de los tantos lectores del género que deben buscarse las razones de su larga vitalidad y difusión.

# Exponentes de la materia caballeresca hispánica contemporánea

@

Julio Enrique Macossay Chávez
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: En este artículo se expone qué es la materia caballeresca hispánica contemporánea. Se detallan sus características y se habla de las obras que el autor considera que son exponentes relevantes de este género y los criterios para la selección del corpus. Se han elegido las siguientes novelas: *Libro de caballerías* (1957) y *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981), de Joan Perucho; *El rapto del Santo Grial* (1983), de Paloma Díaz-Mas; *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán; y *Erec y Enide* (2002), de Manuel Vázquez Montalbán. Además de estas cinco novelas españolas, se incluyeron dos novelas latinoamericanas por ser grandes exponentes del género: *El unicornio* (1965), de Manuel Mujica Láinez, y *Galaor* (1972), de Hugo Hiriart.

Abstract: In this articule it is explained the contemporary hispanic chivalric matter. Their characteristics are detailed and the works that the author considers as the relevant exponents of the genre and the criteria for the selection of the corpus. This are the novels: Joan Perucho's *Libro de caballerías* (1957) and *Las aventuras del caballero Kosmas*

(1981); Paloma Díaz-Mas' *El rapto del Santo Grial* (1983); Juan Eslava Galán's *En busca del unicornio* (1987); and Manuel Vázquez Montalbán's *Erec y Enide* (2002). Apart form this five spanish novels, there were included two latinoamerican ones: *El unicornio* (1965), by Manuel Mujica Láinez, and *Galaor* (1972), by Hugo Hiriart.

La materia caballeresca hispánica contemporánea está compuesta por obras que, en mayor o menor medida, tienen las novelas de caballerías como base de la ficcionalización. Lo que da cohesión a estas novelas como género es la presencia de una ficcionalización muy particular de lo medieval o de cómo el autor piensa que esto era. Esta manera de ficcionalizar cumple una función estructurante; en otras palabras, todos los elementos que conforman estas obras están ficcionalizados en función de configurar un mundo medievalizante caballeresco, o al menos que sea reminiscente de la estructura o trama de estas novelas, si es que la acción es trasladada a un periodo moderno. Como exponentes de la materia caballeresca hispánica contemporánea se han elegido las siguientes novelas: *Libro de caballerías* (1957) y *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981), de Joan Perucho; *El rapto del Santo Grial* (1983), de Paloma Díaz-Mas; *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán; y *Erec y Enide* (2002), de Manuel Vázquez Montalbán. Además de estas cinco novelas españolas, se incluyeron dos novelas latinoamericanas por ser grandes exponentes del género: *El unicornio* (1965), de Manuel Mujica Láinez, y *Galaor* (1972), de Hugo Hiriart.

Estas novelas fueron elegidas porque representan las distintas maneras en que la materia caballeresca se materializa en la literatura en español. Por ejemplo, algunas son artúricas, como es el caso de *El rapto del Santo Grial* y *Erec y Enide* (2002), que además es un ejemplo de la ficción realista artúrica.

Por otra parte, no es indispensable que las novelas de este tipo tengan un texto caballeresco como base de la ficcionalización; basta con que generen un mundo caballeres-

co o reminiscente del mismo. Muestras de esto en el corpus son *Libro de caballerías* y *Las aventuras del caballero Kosmas*, *En busca del unicornio* y *El unicornio*. Estas novelas cuentan una historia caballeresca original sin tener que reinventar una narrativa anterior. En el caso de la obra de Mujica Láinez, está basada en un texto no caballeresco: *Melusina o la noble historia de Lusignan*, de Jean D'Arras. Incluso *Galaor*, de Hugo Hiriart, aunque está basada en el *Amadís de Gaula*, esto sólo está fundamentado en el nombre del protagonista y en un par de referencias a personajes de esa obra, si éstos se cambiaran, no se alteraría en absoluto el texto.

Lo que une las novelas del corpus es que en todas hay una ficcionalización medieval enfocada en crear un mundo reminiscente al de las novelas de caballerías, pero cada una siguiendo las inclinaciones literarias de cada autor. Ésta es la característica principal necesaria para poder ser objeto de este estudio. En este sentido, se excluyeron del corpus todas las novelas que tienen poca o nula ficcionalización medieval, como es el caso de las reelaboraciones, *Amadís* (2012), de Fernando Bartolomé Benito, o las obras que sólo hacen referencias, ya sea en el título, como *La cabellera andante* (2015), de Margo Glantz, o *La memoria de Amadís* (1967), de Luisa Josefina Hernández; o en las que lo caballeresco no pasa de ser un muy breve episodio dentro de la totalidad de la novela, como en *El castillo de Perth* (1969), de Braulio Arenas. También se excluyeron los cuentos, como sería el caso de "Oriana o la locura" (1943) e "Isolda y la muerte" (1943), de Agustín Yáñez; "Versión bárbara de Tristán e Isolda" (1966), de Marco Denevi, o "Lucadamo y el último dragón" (2001), de Juan Sasturain.

De la misma forma, se prescindió de las obras que presentan ficcionalización medieval, pero pertenecen a otros géneros y, por ello, las aventuras caballerescas no son el foco principal de la trama, a pesar de contar con la presencia de caballeros y, a veces, hasta ser protagonizadas por ellos. Aquí tenemos novelas de fantasía, como *Olvidado rey*

*Gudú* (1996) o *Aranmanoth* (2001), de Ana María Matute, y también novelas históricas, como *Urraca*, de Lourdes Ortiz, o que están basadas en otro tipo de obras medievales protagonizadas por caballeros, como *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* (1960), de María Teresa León.

Dicho lo anterior, hay que tomar en cuenta que sí pueden existir novelas de estos géneros donde lo caballeresco sea el foco principal. Por ejemplo, de las novelas del corpus del presente trabajo, se puede afirmar que *Libro de caballerías*, *Las aventuras del caballero Kosmas*, *El unicornio* y *Galaor* son exponentes de la fantasía caballeresca. Y si salimos del corpus y nos remitimos a *The Return from Avalon*, de Raymond Thompson, del que ya se ha hablado, de las 218 novelas que conforman su corpus, la mayoría pertenecen a la llamada fantasía artúrica y, por ello, no extraña que el capítulo más largo de dicho estudio sea en el que las analiza, el cual abarca casi la mitad del libro. Esto se debe en mayor medida a que lo artúrico es uno de los antecedentes más importantes de la fantasía y uno de los géneros que han ayudado a configurarla, pero también porque la Edad Media o los mundos reminiscentes de ésta fue uno de los escenarios idóneos para este género: no es gratuito que la fantasía medieval exista.

*En busca del unicornio* y *El unicornio* entran en la novela histórica caballeresca, al ocurrir en periodos históricos identificables con personajes que realmente existieron, pero ambas tienen una búsqueda caballeresca como motor mismo de la trama, que en el caso de la primera es la aventura para encontrar el cuerno de un unicornio y en la segunda, la búsqueda de la santa lanza descubierta por un antepasado del protagonista. Incluso, si seguimos a Thompson, *El rapto del Santo Grial* entraría como una novela histórica, específicamente dentro de las ubicadas en la alta Edad Media, dado que “Over two dozen novels and almost as many short stories follow the tradition established by medieval romance and adopt the High Middle Ages as

their setting".[1] En otras palabras, estas novelas están ubicadas en el mismo escenario que su contraparte medieval, pero lo que las distingue de las novelas de fantasía que ocurren en un escenario similar es la carencia de magia, como es el caso de la novela de Paloma Díaz-Mas.

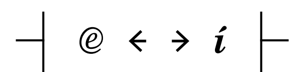
*El unicornio*, por otra parte, también es un ejemplo de una novela que está basada en otro tipo de obras medievales protagonizadas por caballeros. En su caso particular, está basada en *Livre de Mélusine* o *Noble Histoire de Lusignan*, sólo que dándole un enfoque caballeresco a una historia que hoy en día se ve más cercana al cuento de hadas tradicional.

Se decidió que las obras que formaran parte del corpus tenían que haber sido escritas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Debido a esto, quedaron fuera novelas como *La última fada* (1916), de Emilia Pardo Bazán, o *Tántalo* (1934), de Benjamín Jarnés.

Por supuesto, las novelas seleccionadas en este corpus son una muestra de las manifestaciones de lo caballeresco en la narrativa hispánica; pero, como es lógico, no son todas las novelas caballerescas existentes en español. Hay muchas otras que por cuestiones de espacio no se incluyeron dentro del corpus de este trabajo, como es el caso de *Merlín y familia* (1955), de Álvaro Cunqueiro; *El caballero de las espadas* (1978), del mexicano Eugenio Aguirre; *La rosa de plata* (1999), de Soledad Puértolas; *Historia del rey transparente* (2005), de Rosa Montero; y *El fuego invisible* (2017), de Javier Sierra, entre otras.

Dicho lo anterior, hay un elemento de sus contrapartes medievales que está presente en todas ellas: los tres ejes fundamentales de la narrativa caballeresca: la caballería, el amor y la religión ("Chivalric exploits, love, and religion remained at the thematic core of the genre"[2]). Esto es algo que se cimentó desde las obras de Chrétien de Troyes:

[1] Raymond Thompson, *The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*. Connecticut, Greenwood Press, 1985, p. 57.
[2] Daniel Gutiérrez Trápaga, *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: "Aquella inacabable aventura"*. Woodbridge, Tamesis, 2017c, p. 3.



> Chrétien's works broadened the generic configuration of romance by adding several new elements to those present in the romance of Antiquity. On a thematic level, love became an important element of chivalry and a basic plot trigger. At the same time, the Grail and its mysteries appeared for the first time, giving Arthurian literature a mystical dimension. With these two additions to the manifold possibilities of adventures and chivalric characterisation, the three main thematic axes of romance were defined: war, love, and religion. Structurally, the episodic adventures based on the individual deeds of knights became the prevailing model.[3]

En la materia caballeresca contemporánea siempre aparecen estos tres elementos, aunque cabe decir que lo religioso se ha trastocado en la mente de los hombres modernos y, en ocasiones, en estas novelas es intercambiado por espiritualidad. En el cuento de Marco Denevi, "Versión bárbara de Tristán e Isolda", encontramos el elemento fundamental de ese relato artúrico: el amor, sólo que está degradado, como queda patente cuando Isolda, aquí la Rubia, dice: "'Para mí que mi marido [...] Andaba queriendo deshacerse de mí y entonces nos hizo tomar a los dos esa bebida para que nos enamorásemos y nos escapáramos juntos. Pero El Triste, que era un hombre leal, fue y se lo contó todo a mi marido. Así que mi marido no tuvo más remedio que matar a ese infeliz'".[4] Aunque se mantiene el motivo de la pócima, aquí es para que el marido se deshaga de la esposa que ya no quiere, y los sentimientos de la dama por su Tristán rayan en lo cómico y patético cuando lo describe como "ese infeliz".

Hablando ya de las novelas que forman el corpus del presente trabajo, la primera de la que se hablará es *Libro de caballerías* (1957), de Joan Perucho. Esta novela transita entre el presente del autor y la Edad Media, un poco en la forma en que hay una reficcionalización temporal en "La noche boca arriba", de Julio Cortázar. Por ello, la aventura y el amor tienen un carácter ambivalente al apa-

[3] *Ibid.*, p. 28.
[4] En Marco Denevi, *Falsificaciones*. Moncada y Reixach, Thule, 2006, pp. 15-16.

recer entre ambas temporalidades, lo que los vuelve un ejemplo muy relevante de cómo funciona la adaptación temporal.

La aventura que debe emprender el protagonista, Tomás Safont —Çafont en el Medievo— es más trivial en el siglo XX que en el Medievo:

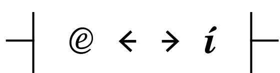
> Habló a Tomás de Chipre y de una compañía petrolífera con conductos en Siria y ramificaciones en Israel. Le habló también de una historia llena de irregularidades cometidas por un tal Paleólogo Dimas. Pero lo más importante eran unos intereses fabulosos que era necesario reivindicar, unos intereses que no quedaban claros, pero que eran muy ciertos.[5]

En el Medievo estas mismas tareas se convierten en una aventura digna de un caballero: "En primer lugar se pedía a Tomás que localizase el agua de fuego y precisase sus virtudes [...] Uno de dichos encargos era el de averiguar el destino del fabuloso tesoro que mucho tiempo atrás había sido entregado al actual déspota Paleólogo Dimas".[6]

En el caso del amor, en el presente dos mujeres rodean al protagonista: Evelina Nikopoulos y la ama de llaves: Rosaura. Aquí el protagonista pasa su tiempo con la primera y parece ignorar los sentimientos de la segunda, pero en la Edad Media las cosas son diferentes:

> En la corte del déspota, Tomás encontró a dos antiguas amigas en María Manzoukos y Blanca de Salona. Veía ahora en Eveline o María Manzoukos a la mujer fatal, ávida de nuevas sensaciones y con un sensualismo que contrastaba con la pura y delicada sensibilidad de Rosaura. [...] Tomás, por otra parte, veía en Rosaura o Blanca de Salona a la mujer que pronto se introduciría en su vida, como algo fatal e irremediable, previsto ya desde el tiempo en que ella representaba el papel de pequeña, dulce, frágil y desvalida camarera de hotel.[7]

[5] Joan Perucho, *Libro de caballerías*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 37.
[6] *Ibid.*, p. 67.
[7] Joan Perucho, *Libro de..., op. cit.,* p. 146.



Lo espiritual, por otra parte, aparece como lo cristiano típico de una novela de caballerías, pero esencialmente sólo en las partes que ocurren en la Edad Media, sobre todo cuando Tomás visita el reino de la Triple Virtud, gobernado por el Preste Juan, a quien se le denomina como "El muy cristianísimo Preste Juan".[8] Se le caracteriza como un reino cristiano en una zona de infieles, y se hace un énfasis constante en el carácter cristiano del lugar, al grado de que su misión ahí implica conseguir una reliquia de una santa: "me envía Serenísimo Señor, para ofreceros su fraternal aprecio, y también, para solicitar de vuestra soberana magnificencia precisamente una reliquia de la tan famosa Santa Eufrigis".[9] En ese sentido es una aventura cristiana, y es una muestra de que, para Perucho, el aspecto cristiano es inseparable del mundo medieval, y por ello no lo modifica con ninguno de los mecanismos de la ficcionalización medieval.

En *Las aventuras del caballero Kosmas*, la caballería está encarnada por Kosmas, que es un caballero burócrata, lo cual en principio ya es una degradación del modelo encarnado por un Amadís o un Lanzarote. Por su parte, la aventura caballeresca está ligada con el amor. El demonio Arnulfo secuestra a la dama Egeria, amada de Kosmas, y la encierra en un libro, que le es entregado a un amigo de Kosmas, por lo que hubiera podido conseguirlo fácilmente; sin embargo, el caballero ignora que su amada se encuentra ahí y viaja por todo el mundo buscándola en vano. El libro no llega a sus manos sino hasta que está muriendo, y, al momento de ver a su amada, fallece. En un sentido, la amada es degradada y se convierte literalmente en un objeto, un libro, que el personaje no puede encontrar porque ni siquiera sabe de su existencia. Esto hace que la aventura esté degradada porque se vuelve imposible y fútil, como el mismo Kosmas se da cuenta cuando le queda poco tiem-

[8] *Ibid.*, p. 97.
[9] *Ibid.*, p. 98.

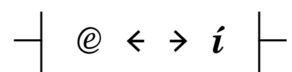
po de vida: "Kosmas veía su vida pasada, la persecución vana e imposible de Egeria".[10]

Cuando la dama Egeria aparece, el amor entre ambos es presentado como algo predestinado y perfecto:

> Se encontraron cara a cara. Kosmas se transmudó. Egeria sonreía con dulzura. Todas las cosas del mundo fueron puestas en su justo lugar, perfectas, ineludibles y luminosas. Kosmas lo comprendió. Dijo con suavidad:
>
> —Egeria, amada mía.
>
> —Sí, Kosmas. Te he esperado desde siempre. Te veía en todo lo que veían mis ojos. En las flores, en los bordados que he ido haciendo durante todos estos años. Incluso desde pequeña ya te veía. Te he visto en los libros de plegarias y en las estampas de los santos. También en el pañuelo con el que he secado las lágrimas del niño de los colonos.
>
> [...]
>
> —He recorrido medio mundo. He leído la Escritura, Egeria. He creído después de dudar. He visto la inmensa Faz. He vuelto una y otra vez. He intentado huir de la música de las bailarinas detrás del tabernáculo. Te he visto siempre. Sabía que existías, Egeria.[11]

Aun después de que desaparece Egeria, el amor entre ambos sigue siendo presentado como perfecto por el cariz positivo que implica amar a quien no está y, por ello, amar sin esperar nada a cambio. Justo en esta manera de interpretar el amor, es donde radica parte de la espiritualidad de la novela, ya que el amor por la amada se maneja de una manera que se acerca a la divinidad, sobre todo en la revelación anterior. Sin embargo, cabe destacar que en esta novela la religión aparece de una manera más usual. Kosmas, desde el principio, es caracterizado como un caballero cristiano que pasa su tiempo leyendo textos sagrados. De hecho, su primera aventura en la novela es la búsqueda de un texto religioso, el acta del martirio de san Indalecio,

[10] J. Perucho, *Las aventuras del caballero Kosmas*. Barcelona, Planeta, 1985, p. 206.
[11] *Ibid.,* pp. 104-105.



acompañado de san Isidoro de Sevilla, y en la novela también hace aparición san Braulio de Zaragoza.

Siguiendo esta caracterización del caballero, su antagonista principal es un demonio: "Arnulfo era un demonio de grado intermedio, perfumista de oficio y en posesión de una notable dialéctica teológica. Era tartamudo. [...] se le había encomendado un caso extremadamente difícil, un caso delicado que consistía en perturbar y contraatacar la erudición piadosa del caballero Kosmas".[12] En este sentido, Perucho continúa su representación de lo cristiano como parte fundamental de lo caballeresco, que ya presentó en *Libro de caballerías*, pero dándole una mayor importancia en la historia, como se puede ver en el villano, y una degradación y adaptación genérica, como se puede ver en la burocratización de lo demoníaco en la novela, que se ve en el simple hecho de que Kosmas, para Arnulfo, más que un enemigo, es un caso que le fue impuesto por la jerarquía demoníaca.

*Erec y Enide*, de Manuel Vázquez Montalbán, es un caso completamente distinto a las otras novelas porque es una ficción artúrica realista. Como ya se ha dicho antes, esto es que se traslada la acción caballeresca al presente del autor sin que un elemento sobrenatural o de ciencia ficción sea responsable. Cabe decir que la novela consta de tres tramas y sólo una de ellas es caballeresca. La primera se centra en un medievalista a punto de jubilarse y la segunda en su esposa. Por otra parte, la que es una ficción artúrica realista se centra en su sobrino y la esposa de éste, Pedro y Myriam, que están en Centroamérica hundidos en la guerrilla, ayudando enfermos para una ONG como médico y enfermera, respectivamente. Sus correrías se vuelven reminiscentes de las de Erec y Enide, sin que ellos lo sepan, sólo que con guerrilleros en lugar de caballeros. Específicamente viven versiones modernizadas de las siguientes aventuras: "Aventura de los tres caballeros ladrones"; "Aventura de los cinco caballeros"; "Aventura del conde va-

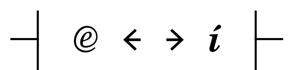
[12] *Ibid.,* p. 55.

nidoso"; "Aventura del rey Guivret el Pequeño"; "Aventura de los dos gigantes felones"; "Aventura del conde Limors"; "Reencuentro con Guivret", y "Aventura de la 'Alegría de la Corte'". Aparte de la reficcionalización temporal, hay una degradación en el hecho de que los protagonistas no sean guerreros y, por ello, en muchas de esas aventuras sobreviven por suerte, con ayuda o, como en el caso de los gigantes felones, simplemente Pedro (Erec) no sale avante de ella.

Por su parte, el amor de Pedro y Myriam en la totalidad de la novela sirve como contraste con los amores decadentes y adúlteros de sus tíos porque se presenta sin falla y como un elemento que se da por hecho durante sus aventuras. Quizá el mayor cambio con respecto a la novela de Troyes es que aquí no están casados. A la tía de Pedro le dijeron que se casaron por lo civil, pero en realidad no están unidos de esa forma, al menos no de manera legal o cristiana: "El alcalde, Chrysler González, existía pero no les había casado por ningún rito, salvo lo que fue un acuerdo emocional expresado en voz alta como propósito".[13] En general, su amor no es un punto que se explore demasiado en la novela, salvo cuando ella le revela que está embarazada. En ese momento, la novela parece hacer eco de su fuente medieval al hacer que el futuro hijo o hija cumpla el rol que en la obra de Troyes tiene el matrimonio; es decir, que sea el motivo de que las aventuras cesen. Sólo que aquí ninguno de los dos involucrados parece estar dispuesto a eso, aunque al final queda abierto si van a cesar o no sus aventuras.

Por otra parte, al hablar de la espiritualidad se debe mencionar que todos los personajes principales de la novela no creen en Dios, inclusive la tía de Pedro dejó de creer en él tras la muerte de su hermano, padre de su sobrino. Hay un par de personajes jesuitas en la trama de Pedro y Myriam, pero mueren muy al principio y desde el principio se deja claro que Myriam y luego, por extensión, Pedro no son cristianos: "Yo procuro practicar lo que digo sin necesi-

[13] Manuel Vázquez Montalbán, *Erec y Enide*. Barcelona, Areté, 2002, p. 238.



dad de ser cristiana. El cristianismo es una mera costumbre cultural".[14] Aquí realmente lo espiritual se manifiesta en su compromiso por ayudar a los más necesitados en una ONG aunque implique dejar la estabilidad económica que tienen en España y poner en riesgo sus propias vidas, como la novela deja en claro más de una vez.

*En busca del unicornio* es una novela que inserta una aventura propiamente caballeresca en un periodo histórico; en este caso, durante el reinado de Enrique IV de Castilla, el Impotente. La aventura está en función de este epíteto, lo que marca la degradación de aquélla desde el principio. En este caso, el rey envía al caballero Juan de Olid a África en busca del cuerno de un unicornio:

> Estos caballos unicornios pacen en los pastizales de África, más allá de la tierra de los moros, donde nunca llegaron cristianos fuera de los mercaderes del Preste Juan si es que tal hubo. El Rey nuestro señor quiere que tú y otros vayáis allá y le traigáis uno de estos cuernos. [...] El Rey lo necesita para que sus boticarios saquen de él ciertos polvos de virtud que son muy salutíferos y necesarios para el buen servicio del Rey nuestro señor.[15]

En este viaje, el joven caballero termina perdiendo a todos sus compañeros, su posición en la sociedad, un brazo, sus dientes, su salud y su cordura, todo para que al regresar descubra que su rey ha muerto. Es un final con ecos del Galahad, de Queirós, que ya se mencionó con anterioridad; es decir, una aventura caballeresca en la que el héroe lo pierde todo y realmente ni siquiera consigue nada al final.

El amor, por otra parte, es prácticamente irrelevante en la novela. Al principio, entre los acompañantes del viaje, aparece una dama, doña Josefina de Horcajadas, a la cual llevan para cumplir la función de ser la doncella virginal que apacigüe al unicornio, una vez que lo hayan encon-

[14] *Ibid.,* p. 52.
[15] Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio*. México, Planeta, 1988, p. 16.

trado. El protagonista se prenda de ella al principio del viaje:

> Reflexionaba yo que, siendo lo de mi afamada milicia manifiesta desmesura, también lo habría de ser el dar a doña Josefina por mi enamorada, pero, aún así, no me curaba dello con las buenas razones de la prudencia, siendo joven y de natural fogoso, y miraba a la dama más que era prudente y me parecía, según andaban los días con sus aparejadas ocasiones, que también ella me miraba a mí, y, a veces yendo en la cabalgada, yo delante de los otros, abriendo camino sobre el esforzado "Alonsillo", volvía la cabeza so pretexto de ordenar algo, mas, en mi corazón, por sólo verla a ella, y me parecía que mis ojos se cruzaban con los de la dama, allá a lo lejos, donde ella andaba, detrás de la caballería en tropel, rodeada de sus dueñas.[16]

Pero una vez consumado su amor, la dama ya no les sirve para el cometido de domar al unicornio, por lo que se queda en Marruecos. Si bien el protagonista no deja de pensar en ella durante el resto de su aventura, la dama se convierte en una presencia/ausencia cuya degradación se remata con la revelación, casi al final de la novela, de que la dama se casó con un moro, puesto que habían pasado diecisiete años desde que la dejaron en Marruecos. Con esto se rompen todas las ilusiones amorosas del protagonista, y queda patente que el amor queda degradado al convertirse sólo en otra de las esperanzas rotas del protagonista y un clavo más en el ataúd de su decadencia.

Si bien lo espiritual sí se manifiesta al principio con el cristianismo, representado sobre todo por fray Jordi de Monserrate, quien va más en su carácter de sabio que de hombre religioso. Lo cristiano, en general, y como suele ocurrir en las novelas históricas, es por la mayor parte un elemento contextual. En ese sentido, lo espiritual parece estar regido por el pacto vasallático: durante toda la novela, el motor de las acciones del protagonista y lo que lo hace emprender la aventura hasta el final, sin importar los sa-

[16] *Ibid.,* p. 26.

crificios, es su rey. Esto a pesar de haber tenido múltiples ocasiones de abandonar la empresa, que posiblemente lo hubieran dejado mejor parado porque servir a ese rey no llevaba a nada bueno: "aquellos que lo sirvieron fueron tan desdichados como él, que tan desastrada vida llevó y tan mala muerte alcanzó".[17]

En *El unicornio*, de Mujica Láinez, al igual que en *En busca del unicornio*, de Eslava Galán, la acción se ubica en un periodo histórico determinado. En este caso, comienza en 1174, justo al inicio del reinado de Balduino IV, el leproso, pero a diferencia de la novela de Eslava Galán, el mundo medieval de esta obra contiene toda una serie de elementos maravillosos: la presencia de seres feéricos, como la narradora Melusina y Oberón, así como la existencia de Avalón con todo y el rey Arturo durmiendo en ella, entre otros. Estos elementos son más propios de la novela de caballerías que de las novelas históricas ambientadas en la Edad Media que suelen escribirse en el siglo XX.

Aquí lo que aparece es una aventura trágica con un final acorde: ir a las Cruzadas en la búsqueda de una Santa Lanza —descubierta por uno de los antepasados maternos del protagonista—, que desde el inicio se nos revela que no es la Lanza de Longinus. Por ello, al desmitificar la aventura, Mujica nos da a entender que lo relatado no es una empresa heroica como ocurre en las novelas de caballerías, sino las aventuras de un joven y bastardo caballero destinado a no lograr nada más relevante que emprender un viaje sin retorno a Tierra Santa. La situación se degrada aún más cuando, al encontrar la lanza, el joven caballero también encuentra su muerte: "Aoil hizo la señal de la cruz, se abrazó a la Lanza y saltó al vacío. [...] Aoil yacía, en lo hondo del pedregal, con la Lanza clavada en el costado".[18]

[17] *Ibid.*, p. 274.
[18] Manuel Mujica Láinez, *El unicornio*. Barcelona, Planeta / Agostini, 1985, p. 391.

El amor, por otra parte, está centrado sobre todo en la relación imposible entre la narradora, el hada Melusina, y el protagonista, Aoil de Lusignan. Al ser un hada, desde el principio se revela que ni Aoil ni ninguno de los demás humanos que lo acompañan pueden verla. En ese sentido, es un amor que simplemente no puede concretarse porque el doncel ni siquiera sabe de la existencia de la dama (hada) que lo ama. Y cuando la madre de ella le da un cuerpo humano, en realidad le da uno masculino, con lo que se convierte en el caballero Melusín de Pleurs, lo cual impide que tengan una relación como la de Amadís y Oriana, y en su lugar se establece una relación de compañeros de armas: "Yo solía pensar en vosotros como unos arquetipos de la pareja guerrera —añadió el señor, nutrido de lecturas clásicas y contento de exhibirlas—; un remedo admirable de Aquiles y Patroclo, de Orestes y Pílades, de Teseo y Piritoo".[19] En otras palabras, se trata de un amor fraternal que no pasa de allí. Se da, por tanto, una degradación del amor que caracteriza a las novelas caballerescas, pues es imposible, primero por la inexistencia y después por ser los dos del mismo sexo, pero carecer de esas inclinaciones.

Al ser hijo de Ozil de Lusignan, un viejo caballero cruzado, y partir a Oriente en busca de la Santa Lanza, queda claro que Aoil sigue, hasta cierto punto, el modelo de un caballero cruzado, y, por ello, lo cristiano es parte fundamental de la novela. Cabe aclarar que, en este caso, dicho elemento nunca está separado del todo de lo feérico, lo cual queda patente desde el principio de la obra: "hay, como en la Edad Media, hadas y ángeles, que eso fue la Edad Media: el Hada y el Ángel. Y el Demonio" (*El unicornio*, p. 12). El elemento cristiano de la novela queda más patente en los personajes que lo personifican, como el ermitaño Brandán, que aparece en el capítulo tercero, titulado "En la Ermita de Lussac": "Hace aquí su entrada el santo ermitaño que invariablemente figura en estas narraciones".[20] Otro

[19] *Ibid.,* p. 379.
[20] *Ibid.,* p. 113.

ejemplo es el ángel que comparte morada con la narradora de la novela: "En la época que evoco —el año 1174— un ángel vivía, me atrevo a asegurar que permanentemente, en la torre principal del castillo".[21]

La aventura de *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas, está en el propio título. En esta novela, al aparecer el Grial, el rey Arturo va más allá que en Tennyson, donde simplemente no está de acuerdo con la aventura. En este caso, ni los caballeros ni el rey están muy emocionados de que el Grial haya aparecido ni de que sea muy fácil ir por él. A pesar de ello, el monarca envía a tres caballeros a recuperar el Grial: Lanzarote, Perceval y, desviándose de la tradición y un poco en contra de su voluntad, a una mujer, llamada el Caballero de Morado o Caballero de Santa Águeda. La razón por la que no tienen demasiadas ganas de encontrar el mítico objeto es porque llevarlo a la corte del rey Arturo le pondría fin a la edad de la caballería. Justo por esa razón se manda al caballero más joven, Pelinor, encubierto como el Caballero de la Verde Oliva, a raptar el sagrado objeto:

> Una vez hallado el Grial: ¿de qué hazañas podrán gloriarse mis caballeros? [...] Mis caballeros, que toda su vida se dedicaron a la lucha y a la guerra, ¿qué harán? ¿Cómo vivirán en adelante? [...] Acostumbrados a la vida dura y a las continuas desdichas, se sentirían perdidos en un mundo feliz en el que reinase la armonía. Mas ese mundo llegará si el Grial cae en nuestra mano y se instaura la Nueva Edad. Es nuestro deber, por tanto, impedir que tal cosa ocurra.[22]

En otras palabras, el rey y sus caballeros necesitan que el mundo siga sumido en la barbarie y en la guerra para mantener su estilo de vida, lo cual, sin duda, es una degradación del comportamiento ejemplar y la motivación cris-

[21] *Ibid.,* p. 13.
[22] Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial*. Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 22-23.

tiana que solían ser representados por Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda.

En esta novela, el amor cortés parece existir, pero fuera de escena. Se caracteriza a Pelinor como un caballero amador: "era tan buen amador como valiente guerrero".[23] De hecho, su amada es la dama que se convirtió en el Caballero de Morado. Todo esto pasa antes que la trama de la novela y, en realidad, la única interacción entre ambos dista de ser romántica; se encuentran durante la aventura, pero Pelinor jamás se entera de que está combatiendo contra ella, simplemente porque al derrotarla no quiere quitarle el yelmo, por más que ella se lo suplicó: "Y Pelinor no se dignó a desatar las cintas del morrión del Caballero de Morado ni quiso quitarle la cofia, tal como él le había pedido cuando vivía".[24] El amor se degrada porque la dama, al convertirse en un caballero, anula su femineidad a los ojos de Pelinor, que no está dispuesto a escuchar razones.

Lo religioso en esta novela, como suele ocurrir en las otras, se convierte en un elemento puramente contextual, ya que hay menciones al respecto, pero no suele tener más importancia. Incluso el propio Grial pierde algo de su misticismo y sacralidad al convertirse en un símbolo del fin de la aventura caballeresca, en lugar de un símbolo de Cristo que debe ser recuperado a toda costa. Otra muestra de ello es que el epíteto del Caballero de Santa Águeda, más que tener una función cristiana, sirve para presagiar la muerte de la dama, y también como una prueba de que es mujer, ya que la santa mencionada es la patrona de las mujeres, sólo que Pelinor es incapaz de comprenderlo.

En *Galaor*, de Hugo Hiriart, tenemos dos aventuras. La primera es la cacería en grupo del puerco del Automedonte, que básicamente es una medievalización de la narración mítica griega de la cacería del jabalí de Calidón. La segunda es la aventura principal: rescatar a la princesa Brunilda. Ésta se extiende a lo largo de la novela y, a su vez, se bifur-

[23] *Ibid.,* p. 18.
[24] *Ibid.,* p. 63.

ca en dos aventuras: la búsqueda del *cameleopardatis* y el enfrentamiento con Famongomadán en el Castillo de los Estandartes Negros. Algo interesante es que la aventura principal se presenta como una digresión de la primera aventura. Ésta es continuada justamente después de que la aventura principal se presenta, pero ya no como una cacería en grupo, sino como un rito de iniciación,[25] debido a que es la primera aventura de Galaor en solitario.

Sin embargo, esta primera aventura está degradada, dado que se puede debatir si el joven pasó o no dicho ritual, pues si bien derrota al puerco del Automedonte, éste ya se encontraba herido de muerte, situación que él ignoraba cuando lo enfrentó. La aventura principal también está degradada. La primera parte de ella, es decir, la búsqueda del *cameleopardatis*, en realidad es la búsqueda de algo mucho más mundano que el Grial o un unicornio: una jirafa. Aunque el autor disfrace esto llamándola con ese nombre, debido a que "la acción de buscar a un *cameleopardatis*, término que nos remite a un mundo exótico y lleno de fantasía, tiene más sentido y nobleza que la trivial acción de perseguir y capturar una jirafa, aunque aquel resonante nombre no sea más que una versión macarrónica del término en latín (*camelopardalis*)".[26]

La segunda parte de la aventura principal, el enfrentamiento con Famongomadán en el Castillo de los Estandartes Negros, es una degradación del tópico de la dama que debe ser rescatada, porque, básicamente, se le está salvan-

[25] Básicamente es aquel rito en el que "El hombre tiene que probar que ya creció venciendo las pruebas impuestas por los demás adultos que se erigían en ese momento como los jueces severos que debían testimoniar ante los demás que el muchacho ya era un hombre" (Cecilia Colón Hernández, *Los elementos tradicionales y los símbolos profanados en "Galaor"*. México, 2001. Tesina de especialidad, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, p. 11). Éste es uno de los elementos característicos de las novelas de formación y está presente en las novelas de caballerías. Para conocer dos estudios sobre esto en obras específicas, véase Juan Manuel Cacho Blecua, "La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*", en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.

[26] Aurelio González, "*Galaor* o la vehemencia de la perfección", en Sergio Fernández, ed., *Ensayos heterodoxos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, t. I, p. 213.

do de estar con la persona que realmente ama: su captor, para estar con alguien a quien no quiere y que tampoco siente nada por ella: el príncipe Nemoroso, como queda claro al final de la novela:

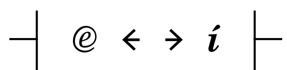
> La princesa Brunilda, dueña ya de pasado y conocedora de la vida de los humanos, camina al altar bella y tierna como una manzana. Allí la espera el príncipe Nemoroso vestido con la mayor extravagancia que es posible concebir. [...] derrama una gorda lágrima en recuerdo del más amado de los campeones, en recuerdo de aquella amadísima cabellera negra, de aquellos ojos herméticos como espejos de piedra negra, en recuerdo del brusco y silencioso guerrero que la tomó en brazos por una vez gentiles y con ella recién nacida corrió a galope por la llanura. El sufrimiento no desaliña las facciones perfectas de Brunilda; mas, cerca ya de su prometido, una hermana igualmente gorda que aquélla, surgió del trigo de sus ojos...[27]

En otras palabras, Galaor cumple su misión, pero el resultado, a diferencia de lo esperado en una hazaña caballeresca, es poco satisfactorio para la dama, pues más que rescatarla la pone en un entuerto por el resto de su vida.

En *Galaor* sí hay amor cortés, pero el objeto de devoción del amador (Galaor) no es la dama típica de una novela de caballerías, sino una enana:

> en un rincón de la gran sala halló lo que buscaba: la caja de una viola de gamba. La abrió cuidadosamente. El rubio cabello cubría el rostro sollozante de Timotea. Galaor la tomó en su brazos.
>
> Galaor: "Timotea, señora mía...".
>
> Los sollozos de la bella enana arreciaron y sus pequeños brazos apretaron el ancho cuello de Galaor con toda la fuerza que pueda dar la suma más completa de apetitos y pasiones, mientras pataleaban en el aire sus piernitas diseñadas para total disfrute de miniaturista.[28]

[27] Hugo Hiriart, *Galaor*. México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 166.
[28] *Ibid.,* p. 159.

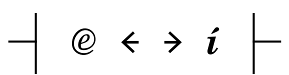


El caballero se casa con ella sin importar que en un principio lo hubiera engañado haciéndose pasar por la princesa Brunilda. Como Galaor explícitamente llama a Timotea "señora mía",[29] sin importar que le haya mentido, iría en contra del código del amor cortés si al final él se quedara con la verdadera Brunilda, ya que en este tipo de relación "la dama es el señor y el caballero su vasallo".[30] Por ello, el amante nunca deja a la amada, puesto que, si lo hiciera, estaría incumpliendo el pacto vasallático que este tipo de amor implica. Además, esta boda le gana un epíteto degradante: "redentor de toda deformidad".[31]

Lo religioso o espiritual en esta novela se manifiesta de una manera diferente a otras. Para empezar, cuando Brunilda es transformada en una criatura grotesca por culpa de los dones otorgados por las inexpertas hadas, en su discurso menciona dioses griegos junto con Santa Cecilia, patrona de los músicos: "Júpiter rey, duque Apolo, acortad mi desventura. ¡Ay, señorita Artemisa! Diosa y castísima doncella, a tu devota líbrale de torturas, a la más niña de tus siervas, redímela del penurioso sufrir. ¡Ay, Santa Cecilia! señora de la música, levántame que doblegada vivo ignorante".[32] Lo que deja en claro un sincretismo entre ambas religiones.

Hiriart, en general, parece no mostrar un interés particular en el aspecto cristiano de las novelas de caballerías, lo cual queda más que patente al usar el epíteto "El dueño de los datos" en vez de Dios. Lo más parecido a una postura espiritual es el llamado "Discurso de la Escalera", que es un diálogo entre Galaor y don Gil, el prudente, en el que filosofan sobre el sentido de las acciones del hombre y, en sí, de la vida, que deriva en que Galaor se da cuenta de lo absurda que es la caballería, lo que lo hace dudar de sus

[29] *Idem.*
[30] María José Rodilla, "Literatura caballeresca", en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Temas de literatura medieval española*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 43.
[31] H. Hiriart, *Galaor*, *op. cit.,* p. 163.
[32] *Ibid.,* p. 13.



creencias: “Galaor se sintió desolado, sintió que lo perdía todo. [...] Galaor sintió absurdo el peso de su espada en la cadera”.[33] Sin embargo, al final de la novela encuentra una nueva filosofía de vida: “Todo lo que he hecho, tuvo cabal sentido mientras lo ejecutaba... tal vez no importan los fines sino el hecho mismo de estar vivo. Porque, ¿es acaso menos bello el paisaje porque no se lo puede entender?”.[34]

Como se pudo notar, la aventura y el amor son las principales constantes en el corpus seleccionado, pero lo espiritual/lo cristiano, no. Este último puede pasar a ser un mero elemento contextual, desaparecer casi por completo o formar parte fundamental de la trama de la novela. Esto depende de las creencias de cada autor, y de su visión de la importancia de este elemento en la narrativa caballeresca.

[33] *Ibid.*, pp. 126-127.
[34] *Ibid.,* pp. 158-159.

# La poética cíclica en los libros de caballerías castellanos y los combates entre protagonistas: del *Amadís de Gaula* al *Amadís de Grecia**

@

Daniel Gutiérrez Trápaga
École Normale Supérieure de Lyon

Resumen: El presente trabajo estudia los primeros nueve libros del ciclo amadisiano. En particular, se enfoca en algunos de los varios combates que suceden entre los miembros de la familia protagonista a lo largo de los diversos libros del ciclo. Dichos combates tienen una función metaliteraria y cíclica que va más allá del nivel de la diégesis. Es decir, el encuentro entre los caballeros representa más que una medida de la proeza de los héroes, pues dichos episodios también son un juicio sobre las otras obras del ciclo y sus poéticas. Así, estas aventuras son un importante recurso de reescritura al interior del ciclo, utilizado por sus distintos autores.

Abstract: This work studies the first nine books of the Amadís de Gaula cycle. In particular, it focuses on seve-

* Una primera versión de este trabajo fue presentada como videoconferencia en el marco del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca el 5 de diciembre de 2016, con el título "La poética cíclica en los libros de caballerías castellanos". En ese momento era profesor en la École Normale Supérieure de Lyon en Francia.

ral chivalric combats that happen throughout the cycle amongst family members. Those combats have metaliterary and cyclical functions that transcend the diegetic level. This means that the chivalric clash represents more than a judgement upon the knights, as these episodes also establish a critique of other works of the cycle and their poetics. Thus, these adventures are a fundamental resource in the process of rewriting within the cycle that is present in most of the works of this cycle.

Los diferentes procesos de creación cíclica son comunes en los relatos heroicos, tanto épicos como legendarios y novelescos. En ese sentido, los libros de caballerías castellanos del siglo XVI no son la excepción. Conocemos un total de 87 obras distintas pertenecientes al género de los libros de caballerías castellanos, de las cuales 49 son parte de un ciclo; además de que varias más pretendieron fundar un ciclo, pero fracasaron. A pesar de ello, la conformación, la estructura y la poética de los ciclos de los libros de caballerías castellanos siguen siendo uno de sus aspectos menos analizados. Su estudio resulta fundamental para comprender los aspectos literarios, tanto en obras individuales como para el género de manera diacrónica. Puesto que los libros de caballerías son el género de ficción más popular de su época, la influencia de los rasgos cíclicos alcanzó, por lo menos, al *Quijote*, la picaresca, la pastoril, las continuaciones celestinescas, la épica renacentista y barroca.

Un ciclo literario se compone por un grupo de textos que narra una historia común que se desarrolla dentro de un mundo narrativo específico. El desarrollo, la estructura y la unidad de un ciclo (*mise en cycle, cyclification* o procesos de creación cíclicos) implican unas características narrativas particulares: un relato extenso basado en la unidad cronológica y temática, que establece múltiples relaciones intertextuales e intratextuales entre las partes que lo conforman, para consolidar y enfatizar la unidad narrativa del conjunto textual. La complejidad de dichos conjuntos textuales produce un relato amplio y exhaustivo que raramente es uniforme y que no está exento de variaciones y contra-

dicciones.[1] Estos procesos de creación y desarrollo cíclico se remontan tanto a la literatura clásica como a la medieval; sin embargo, este tema se ha trabajado poco en el ámbito hispánico, a pesar de su importancia para la ficción y la narrativa de los siglos XVI y XVII.

El estudio y la clasificación de los ciclos de los libros de caballerías castellanos se remontan a Pascual de Gayangos, quien propuso una primera clasificación: en ciclo artúrico, ciclo carolingio y ciclo greco-asiático.[2] Por su parte, Lucía Megías replanteó esta propuesta desde la perspectiva del siglo XVI y los ciclos existentes en esa época, partiendo de los criterios explícitos en cada obra, es decir la pertenencia a un determinado ciclo propuesta por cada libro de caballerías:

1. Ciclo de *Amadís de Gaula* (10 libros).
2. Ciclo de *Belianís de Grecia* (4 libros).
3. Ciclo de *Clarián Landanís* (5 libros).
4. Ciclo de la *Demanda del Sancto Grial* (2 libros).
5. Ciclo del *Espejo de caballerías* (3 libros).
6. Ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (5 libros).
7. Ciclo de *Felixmagno* (2 libros).
8. Ciclo de *Florambel de Lucea* (2 libros).
9. Ciclo de *Florando de Inglaterra* (2 libros).
10. Ciclo de *Floriseo* (2 libros).
11. Ciclo de *Lepolemo* (2 libros).
12. Ciclo del *Morgante* (2 libros).
13. Ciclo de *Palmerín de Olivia* (5 libros).
14. Ciclo de *Renaldos de Montalbán* (3 libros).
15. Ciclo de *Tristán de Leonís* (2 libros).[3]

[1] Bart Besamusca *et al.*, eds., *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*. Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994.

[2] Pascual de Gayangos, *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*. Madrid, Rivadeneira, 1874, p. 6.

[3] La lista de ciclos se basa en la propuesta de José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías* (Madrid, Ollero y Ramos, 2000), pp. 65-67. Agrego a la lista original dos obras manuscritas descubiertas recientemente, una al ciclo de

La detallada clasificación que propone Lucía Megías permite entender el desarrollo cíclico desde su propio horizonte de expectativas y tomando en cuenta las relaciones intertextuales que las continuaciones establecen con su propio ciclo.[4]

La formación y desarrollo de los ciclos son procesos centrales y definitorios tanto de los libros de caballerías como de su poética, que en muchos casos se configuró a partir de la escritura de continuaciones.[5] Hay ciclos donde han intervenido múltiples autores en la escritura de sus distintas partes, como el de *Amadís, Palmerín, Clarián de Landanís, Espejo de caballerías, Belianís* o *Espejo de príncipes y caballeros*; mientras que en otros casos, los ciclos y sus distintas partes han sido labor de un solo autor, como en el caso del *Florambel de Lucea.* Existen ciclos cuyas partes continuaron la historia de un universo narrativo dado, estableciendo cohesión y unidad con las obras antecedentes; en cambio, muchas otras continuaciones no sólo desarrollaron una historia precedente, sino que la modificaron de manera analéptica. En algunos casos, estas modificaciones son menores y obedecen a errores u olvidos, mientras que en otros textos hay cambios más profundos y explícitos para corregir y transformar las obras previas, así como dar

*Belianís de Grecia* (la parte V, escrita por el conde de Vimioso) y una al ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (la parte V y VI, de Juan Cano). Véase, respectivamente, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, "Una desconocida continuación del *Belianís de Grecia* en portugués", en María Luisa Cerrón Puga, ed., *Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rumbos del Hispanismo en el umbral de cincuentenario de la AIH [Roma, 19-24 de julio, 2010].* Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, Siglo de Oro (prosa y poesía), pp. 146-154; Rafael Ramos Nogales, "Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*", *Historias Fingidas* [en línea], 4, 2016, pp. 41-95. <https://doi.org/10.13136/2284-2667/50>.

[4] Para una visión amplia de estos procesos, *vid.* Daniel Gutiérrez Trápaga, *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: "Aquella inacabable aventura".* Woodbridge, Tamesis, 2017c.

[5] J. M. Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII).* Madrid, Laberinto, 2008, pp. 163-171; Rafael Ramos Nogales, "Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías", en *Continuaciones literarias y creación en España (siglos XIII-XVII).* Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 121-143.

una nueva visión al ciclo, en términos de poética, contenido y didáctica.

La obra por antonomasia y fundacional de los libros de caballerías, el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, es una reescritura de las versiones medievales perdidas de la misma obra. El autor ajustó la trama del *Amadís* medieval para introducir una continuación nueva, original y de su autoría, las *Sergas de Esplandián* (1510). Dicha continuación, como se aprecia desde su título, está basada en las hazañas de Esplandián, primogénito del caballero de Gaula, quien aparece como un caballero superior a su ya de por sí virtuoso padre. El éxito de ambas obras ocasionó que el ciclo amadisiano lo desarrollaran varios autores en múltiples continuaciones.

El *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo narran en distintos puntos varios combates entre los personajes principales de la genealogía amadisiana. Varias de las continuaciones del ciclo retoman este tipo de batallas entre sus protagonistas. Como se expondrá adelante, este tipo de combates frecuentemente representan la poética de una continuación respecto a las obras previas del ciclo.

Ya en el primer libro del *Amadís*, el caballero homónimo se bate contra Galaor, su hermano, en la floresta de Andaguza.[6] Más tarde, en el libro segundo, estos mismos personajes se enfrentan con su medio hermano Florestán.[7] Dichos combates están ligados a la búsqueda del linaje que realizan los personajes como caballeros noveles y a su identidad como parte de una genealogía heroica. Sin embargo, hay un combate mucho más importante entre los miem-

[6] Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, pp. 471-476.

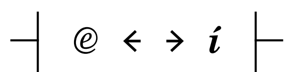
[7] *Ibid.*, pp. 604-625. Sobre estos combates véase Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979. pp. 107-116; Javier Roberto González, "Amadís/Galaor: los dos hermanos a la luz de las leyes épicas", *Revista Chilena de Literatura,* núm. 44, 1994, pp. 53-71; Lucila Lobato Osorio, "'Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro': el combate entre los dos mejores caballeros del mundo, Amadís de Gaula y don Galaor" (*Glosas hispánicas: Anuario de Letras Hispánicas,* 1, 2008, pp. 15-24).

bros de la familia central, el de los protagonistas de las obras fundacionales del ciclo: el de Amadís con su hijo Esplandián.

El combate entre padre e hijo ocurre en las *Sergas de Esplandián* y marca de manera definitiva el protagonismo de Esplandián a expensas del de su padre con implicaciones que van más allá de la trama de las *Sergas*. La batalla entre Amadís y Esplandián está precedida de una serie de combates donde el novel caballero derrota a varios héroes de la generación de su padre, incluyendo a Angriote, Cendil, Galaor y Galvanes. El combate culminante es el que enfrenta a los dos protagonistas de las obras de Rodríguez de Montalvo, episodio que cifra la poética de la reescritura de las versiones medievales del *Amadís* realizada por su autor. La reelaboración se centró en agregar una continuación, las *Sergas*, con Esplandián como protagonista, convirtiendo el relato en un ciclo.

Para analizar estos episodios y las relaciones intertextuales en los ciclos, utilizo dos de las varias categorías definidas por Gérard Genette para clasificar continuaciones de obras literarias.[8] La primera es la continuación entendida como una transformación, es decir, una obra que altera de manera seria (transposición) ciertos elementos del texto que continúa. Una transposición también introduce cambios respecto al universo narrativo planteado en el hipotexto y se define a sí misma como superior a éste. La segunda es una continuación entendida como una imitación seria; es decir, el hipertexto evita contradecir a su hipotexto y se presenta a sí mismo como una continuación fiel de éste. Como mostraré adelante, las obras en las que se centra este estudio pueden ser clasificadas en estas categorías. Tanto las *Sergas* como el *Florisando* y el *Amadís de Grecia* son transformaciones, mientras que el *Lisuarte* de Feliciano de Silva se presenta como una imitación seria.

[8] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982, pp. 31-48.



## *El combate entre Amadís y Esplandián en* Sergas

Según el testimonio del propio Rodríguez de Montalvo, el combate entre Amadís y Esplandián existió en las versiones medievales del *Amadís*. Allí, la batalla tenía un desenlace funesto: Esplandián no reconocía a su padre y lo hería de muerte. Oriana, esposa del caballero de Gaula y madre de Esplandián, se suicidaba desfenestrándose al enterarse del trágico suceso, concluyendo así la historia de *Amadís* en tres libros.[9]

Montalvo modificó el final de las versiones medievales para continuar la trama agregando las aventuras de Esplandián, sin la mácula del parricidio. En la versión del combate ofrecida en las *Sergas*, Amadís es derrotado; sin embargo, la anagnórisis se produce a tiempo y el caballero no muere. Este nuevo desenlace consolida la versión de Montalvo como un ciclo con una continuación, las *Sergas,* centrada en Esplandián, quien aparece como un caballero superior a su padre, en el campo de batalla y en virtudes cristianas.

Antes de la batalla entre Amadís y Esplandián, hay una serie de aventuras que demuestran de manera indirecta el declive caballeresco de Amadís y la superioridad de Esplandián; sin embargo, es el enfrentamiento directo entre padre e hijo lo que establece sin lugar a dudas el relevo generacional y la supremacía de Esplandián: "La prueba es característica del viejo universo artúrico al que pertenece Amadís: éste, de incógnito, se constituye en guardián de un puente por el que su hijo tiene que pasar. Esplandián [...] intenta evitar el encuentro, e incluso descalifica la aventura como tal, considerándola propia de tiempos pasados".[10]

[9] Para el desenlace del Amadís medieval, véase María Rosa Lida de Malkiel, "El desenlace del *Amadís primitivo*", en *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 149-156.
[10] Carlos Sainz de la Maza, "Sinrazón de Montalvo-Razón de Feliciano Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992, p. 278.

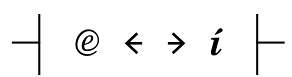
El combate entre los protagonistas ocurre en el capítulo XXVIII de las *Sergas* y el epígrafe del siguiente capítulo anuncia que Amadís, a pesar de ser derrotado, vivió después del combate: "En que Amadís no murió destas feridas, y de cómo declaró al rey la causa porque con tan cruda batalla a su hijo avía provado".[11]

El capítulo XXIX inicia con la negación del final de las distintas versiones medievales, que concluían con la muerte de Amadís: "Así como ya avéis oído passó esta cruel y dura batalla entre Amadís y su hijo, por causa de la cual algunos dixeron que en ella Amadís de aquellas heridas muriera, y otros que del primer encuentro de la lança, que a las espaldas le pasó; e sabido por Oriana, se despeñó de una finiestras. Mas no fue assí, que aquel gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas".[12]

Aquí el narrador establece la legitimidad de su versión e, implícitamente, la superioridad de la obra de Rodríguez de Montalvo, al negar la muerte de Amadís contenida en los textos medievales. El hecho de que se suspenda la trama para aclarar este punto, muestra que la muerte de Amadís debió ser un episodio conocido. Luego, no bastaba con modificar la aventura, sino que había que explicar y defender el cambio de manera explícita. El episodio pone de manifiesto las relaciones intertextuales entre las *Sergas* y las versiones medievales del *Amadís*, en tanto que define la reescritura y continuación de Montalvo como una transposición respecto a dichas versiones.

El combate descrito en el capítulo XXVIII de las *Sergas* no se limita a una batalla entre caballeros; también establece una disputa narrativa. La aventura define la superioridad de Esplandián sobre Amadís y el relevo generacional, pero asimismo determina la superioridad de un modelo de caballería y de un modelo literario, el de las *Sergas* sobre el *Amadís*. Es el propio caballero de Gaula quien reconoce

[11] G. Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003, p. 273.
[12] *Ibid.*, p. 253.



que él fue quien buscó enfrentarse a su hijo, por razones superfluas:

> Fuele preguntado a Amadís por la reina y aquellos señores por qué causa tan cruelmente a su hijo avía provado. E les respondió que [...] como él oviese pasado por cosas tan señaladas, y con las presentes de su hijo las suyas, como viejas, eran ya puestas en olvido, que quiso renovarlas, poniendo a sí y a él en aquel estrecho deseando ser vencedor, creyendo que, como la Fortuna en todo lo otro tan ayudadora y favorable le avía sido, que assí en aquello lo fuera, lo cual ganando ganaba toda la fama, toda la alteza de las armas, que ni el padre al hijo, ni el servidor al señor, debía dexar podiéndola para sí aver. Pero que aquella misma Fortuna le avía dado bien a conocer la gran diferencia que del uno al otro avía, y que si algún consuelo le quedaba era la honra que del buen fijo al padre podía alcançar.[13]

Los defectos de Amadís quedan señalados: su obsesión por la fama caballeresca, que lo lleva a arriesgar su vida y la de su hijo. En cambio, las hazañas de Esplandián están guiadas por causas nobles y no por su deseo de fama, estableciendo así un claro contraste con la caballería de su padre.

El combate entre los protagonistas no es sólo una batalla entre personajes, sino también entre los relatos que éstos protagonizan. Así se genera un combate en múltiples niveles. En primera instancia, se da un combate en el nivel de la trama, donde Esplandián sale vencedor, que establece una disputa adicional al interior del ciclo entre las dos obras, *Amadís* y *Sergas*, donde queda demostrada la superioridad de las *Sergas* con el triunfo de su héroe. El combate se extiende a un tercer plano, el intertextual. El triunfo de Esplandián conlleva la derrota de las versiones medievales. Irónicamente, al sobrevivir Amadís en el relato de Montalvo las versiones medievales del *Amadís* quedan condenadas a muerte. La victoria de Esplandián es la de las *Sergas* y la de todo el proyecto de reescritura de Mon-

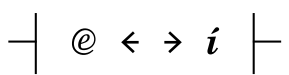
[13] *Ibid.,* p. 254.

talvo. La legitimidad y veracidad de las *Sergas* requiere el aniquilamiento de dichas versiones cuyos relatos contienen supuestas falsedades, pues la obra de Montalvo no renunció a tener pretensiones históricas al definirse como un texto que transmitía verdades morales, a pesar de su carácter ficticio. Luego, era imprescindible que la caracterización de Esplandián fuera superior a la de su padre en todo sentido y, por tanto, libre de cualquier nexo con el parricidio.

La modificación al resultado del combate entre los protagonistas es un reflejo de la poética de la reescritura de Montalvo, entendida como una transposición que muestra de manera directa su relación con los hipotextos medievales. Éste no fue el único cambio, ni el único recurso que el Arturo medinés utilizó para legitimar su reelaboración y desdeñar las versiones anteriores. El combate entre los protagonistas se suma a otros recursos, como el manuscrito encontrado, la falsa traducción y el sabio cronista, que pretenden establecer la supuesta verdad y superioridad de la reescritura de Montalvo.

Para validar su labor refundidora, Rodríguez de Montalvo definió dos relaciones intertextuales distintas en su obra: una real y una segunda ficticia, la cual también presentó como real y de mayor veracidad que la primera. Montalvo reconoció la existencia de las versiones previas del *Amadís*, los hipotextos reales, y no se atribuyó ni la autoría de la historia ni de su versión. En vez de ello, Montalvo recurrió a los tópicos del manuscrito encontrado y la falsa traducción en el prólogo de su *Amadís*: "enmendado el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo [...] que por gran dicha paresció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en un hermita, cerca de Constantinopla fue hallada".[14] Por una parte, Montalvo reconoció al hipotexto real los relatos medievales del *Amadís* que deseaba corregir; por otra parte, el autor introdujo un hipotexto ficticio, el manuscrito encontrado en la ermita de Constantinopla,

[14] G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de...*, *op. cit.,* p. 224.



que le sirvió de autoridad textual para justificar la reescritura de las versiones previas e introducir una continuación. La doble intertextualidad pretende dotar al *Amadís* y a las *Sergas* de un cariz histórico, que justificaba la posibilidad de ofrecer una versión alternativa de un relato previo y generar un ciclo.

El auge de los ciclos de los libros de caballerías se produjo gracias a la elaboración de continuaciones. A menudo, al final de un libro de caballerías se establece la posibilidad de crear o ampliar un ciclo al anunciar una continuación.[15] En el caso de las *Sergas*, primera continuación del género, cabe señalar que Montalvo no se limitó a elaborar dicha continuación. El final de las *Sergas* centra sus aventuras en una nueva generación de personajes, pues los protagonistas de las obras de Montalvo quedaron fuera del relato tras ser encantados por la maga Urganda en el penúltimo capítulo. El capítulo final comienza una nueva trama con la que el relato queda inconcluso, a pesar de que la obra llega a su fin. En este caso, la acción del capítulo final se enfoca en los hijos de los protagonistas y se promete una continuación centrada en Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandián, y en Perión de Gaula, hijo menor de Amadís. Montalvo fomenta el impulso cíclico de su reescritura al sugerir una continuación con nuevos protagonistas y, por otra parte, intenta que sus personajes protagónicos sean respetados según la versión que él estableció. Entonces, el desenlace de las *Sergas* se convierte en el principio de su continuación.

[15] Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta, 1982, p. 127; Lucía Megías y Sales Dasí, *Libros de..., op. cit.,* pp. 158-163; María Carmen Marín Pina, "Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas", en Pierre Darnis, ed., *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or.* Toulouse, CNRS / Université Toulouse / Le Mirail, 2010, pp. 137-148; R. Ramos Nogales, "Las continuaciones…".

## *El combate entre Esplandián y Florisando*

El *Florisando* de Ruy Páez de Ribera, continuación de las *Sergas*, inauguró la poco exitosa rama heterodoxa del ciclo amadisiano, cuya principal característica fue abandonar el modelo narrativo y caballeresco de Rodríguez de Montalvo. Así, el *Florisando* como continuación de las *Sergas* es una transposición.[16] La obra enfatizó el aspecto religioso y didáctico, condenando la magia y privilegiando una mayor dosis de verosimilitud. Páez utilizó el prólogo de su obra para establecer una crítica de las obras de Montalvo por sus aventuras hiperbólicas.[17] En particular, el prólogo critica el uso de la magia, al personaje de Urganda y el hechizo que ésta realiza al final de las *Sergas* para encantar a los principales personajes de la obra. Entonces, desde el título y su inicio, el *Florisando* establece de manera clara su relación intertextual con las *Sergas*, así como la reelaboración analéptica de ciertos aspectos de las obras de Montalvo.[18]

El personaje protagónico es otra muestra clara del alejamiento del *Florisando* de la propuesta de Montalvo. El medinés al final de las *Sergas* había creado la posibilidad de una continuación al cerrar la obra, pero no la trama, y anunciar la existencia de un libro de un sabio cronista que contaba las aventuras de aquellos personajes que no fueron encantados por Urganda.[19] La continuación propuesta por Montalvo tendría que estar centrada en personajes como Talanque, el hijo de Galaor; así como en los caballeros de la

[16] D. Gutiérrez Trápaga, "Battling Narratives in the Amadís Cycle: The Case of *Florisando* and *Sergas de Esplandián*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, núm. 1, 2017a, pp. 19-34.
[17] Ruy Páez de Ribera, *Florisando*. Salamanca, Juan de Porras, 1510, f. 2r.
[18] *Vid.* E. J. Sales Dasí, "El *Florisando*: libro 'sexto' en la familia del *Amadís*", en Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela.* Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 137-156; María Aurora García Ruiz, "*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia", en José Manuel Fradejas Rueda *et al.*, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond.* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, 2010, pp. 873-882.
[19] G. Rodríguez de Montalvo, *Sergas de..., op. cit.,* pp. 825-826.

siguiente generación, como Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula. En cambio, Páez hizo una continuación lateral y, para enfatizar su distancia con Motalvo, introdujo un nuevo protagonista, Florisando, quien aparece como hijo de Florestán y Corisanda. De esta manera, el autor tuvo total libertad para caracterizar a su protagonista sin ninguna restricción previa heredada de las obras de Montalvo. Aún más que Esplandián, los combates de Florisando están orientados a la defensa de la cristiandad, abandonando por completo las aventuras de la caballería andante. Para enfatizar que Florisando había superado con creces a Esplandián, Páez recurrió a la misma estrategia de enfrentar a su protagonista con el héroe de la obra previa del ciclo.

En el *Florisando* no se presenta a Esplandián como un personaje que superara por completo los defectos de su padre, ni las *Sergas* como una obra con suficiente distancia ideológica del *Amadís*: "Mais Páez de Ribera entend faire œuvre didactique. Il ne lui suffit pas, comme à Montalvo, de proposer un héros exemplaire; il faut encore que les coutumes chevaleresques soient condamnées, en ce qu'elles ont de blâmable, par les ministres de l'Église".[20] El episodio del combate con Florisando reinterpreta y rehace la caracterización del Emperador de Constantinopla de manera negativa.

Hacia el final del *Florisando*, una doncella llega a la corte de Amadís y denuncia que ha sido víctima del robo de un cofre, a manos del Caballero del Cofre, identidad tras la que se esconde Esplandián. Varios caballeros salen a la defensa de la dama, pero todos son derrotados por el del Cofre. Finalmente, Florisando, ahora el Caballero de las Flores, sale al encuentro de Esplandián. El combate es brutal y a pesar de dos encuentros con lanza no se produce un vencedor, por lo que los caballeros continúan la lucha con sus espadas, hasta que el duelo es interrumpido por Coriseo, quien detiene la pugna al revelar la identidad del Ca-

[20] Maxime Chevalier, "Le roman de chevalerie morigéné: le *Florisando*", *Bulletin Hispanique*, 60, núm. 4, 1958, p. 444.

ballero del Cofre. El combate entre el caballero de Montalvo y el de Páez no deja a un vencedor claro, por lo menos, en el terreno de las armas.

Este encuentro representa un combate entre dos modelos de caracterización caballeresca, entre dos relatos y entre dos poéticas. Como en las *Sergas*, el combate entre el protagonista del libro y el protagonista anterior condensa la relación intertextual entre hipertexto e hipotexto (en este caso *Florisando* y *Sergas*): una transformación seria. El episodio pretende ser un ejemplo más de la superioridad del texto de Páez, lo que lleva a preguntarnos ¿por qué el combate termina en empate y no con la victoria del caballero que encarna al hipertexto? El *Florisando* no cuestiona a Esplandián como guerrero, por lo que éste conserva sus capacidades bélicas intactas, a diferencia de lo que ocurre con Amadís. El cuestionamiento de Páez a Esplandián y sus *Sergas* es de índole moral, el autor pretende señalar la superioridad de su relato y su caballero en términos de valores cristianos. Por ello, no es necesario que Florisando supere en el campo de batalla a Esplandián, basta con que lo iguale. Por el contrario, la obra de Páez establece con claridad la superioridad moral de Florisando como caballero cristiano, pues en ese mismo aspecto yace la superioridad de la obra homónima sobre los textos de Montalvo.

Al detenerse el combate, Florisando culpa a Esplandián de provocar una justa innecesaria, poniendo en peligro a la flor de la caballería cristiana.[21] Esplandián admite su error y reconoce la victoria de su primo:

> Señor Príncipe Florisando, yo me conosco ser, como vos dezís, culpado, por me haver puesto en tal demanda contra toda razón y cortesía. E si de esto tengo alguna culpa vuestras manos me han dado el justo pago, assí que fueron vuestras manos y espadas executores de mi loco atrevimiento. Yo os doy la ventaja de la batalla pues los golpes que he soffrido en las armas e la sangre que sale de

[21] R. Páez de Ribera, *Florisando..., op. cit.*, f. 216r.

> mi cuerpo da testimonio de vuestra fortaleza, y en señal de la victoria llevaredes el cofre.[22]

Esplandián reconoce la superioridad de Florisando en batalla, aunque el comentario del caballero parece más una fórmula de cortesía como parte de su disculpa por provocar el combate. De manera mucho más importante, Esplandián reconoce su sinrazón y absurda manera de actuar, admitiendo su inferioridad caballeresca a causa de su comportamiento. El narrador refuerza la idea de que la diferencia entre estos personajes no es de índole bélica, sino moral: "aunque en el daño yguales en los pensamientos diferentes, porque a Florisando le pesava por lo passado y Esplandián por aquello que havía tomado el cofre a la donzella por se provar con él en batalla".[23] En la obra de Páez, Esplandián deja de ser la encarnación del ideal de la caballería cristiana, pues su deseo de fama lo lleva a robar un cofre a una doncella para poder encararse con Florisando. El pecado de Esplandián recuerda directamente a la motivación de Amadís para combatirse con su hijo en *Sergas*: la preocupación por la fama caballeresca, como ya se mostró. Esplandián repite el error de su padre; con ello toda la obra de Montalvo queda señalada como fallida, en términos de sus modelos heroicos.

Tras el combate entre Esplandián y Florisando y para concluir la trama, el monje Enselmo establece tres prohibiciones para la caballería cristiana. La primera es un ataque en contra de la caballería andante y busca evitar enfrentamientos como el de Florisando y Esplandián, eliminar la aventura y limitar la caballería a la defensa de la cristiandad. La segunda busca evitar que la caballería se distraiga con aventuras enfocadas en doncellas, quienes, al viajar solas, padecen peligros innecesarios. La tercera reitera la condena de la magia y los encantadores de las obras de Montalvo, sin importar el uso que se hicieran de ésta.[24]

[22] *Idem.*
[23] *Idem.*
[24] *Ibid.,* 216v-217r.

Estas reglas definen por negación el modelo caballeresco planteado por Páez y encarnado por su obra: sin caballeros andantes, damiselas extraviadas y magia. Entonces, el monje Enselmo condensa la poética de un libro de caballerías ideal, desde la perspectiva de la rama heterodoxa, estableciendo una crítica dura a Rodríguez de Montalvo.

## *El* Lisuarte de Grecia *de Feliciano de Silva*

El *Lisuarte de Grecia* (1514) de Feliciano de Silva inauguró la rama ortodoxa del ciclo amadisiano. La obra se plantea como una continuación directa de las *Sergas de Esplandián*. Como lo había anunciado Rodríguez de Montalvo, quedaban por narrar las aventuras de aquellos caballeros que no fueron encantados por Urganda, principalmente Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula.[25] Así, el *Lisuarte* se presenta como una continuación fiel o imitación directa, en términos de Genette, de la última obra de Montalvo, las *Sergas*. La relación intertextual del *Lisuarte* con sus hipotextos, las obras de Montalvo, carece del espíritu belicoso que caracteriza al *Florisando* respecto a las *Sergas* o a éstas frente al *Amadís* medieval.[26] No por ello Feliciano dejó de introducir algunas novedades, como estructurar su obra a partir del doble protagonismo de Lisuarte y Perión.

Tras dedicar la primera parte del libro a contar la defensa de Constantinopla de una alianza pagana, la obra prosigue con las aventuras de los protagonistas como caballeros errantes.[27] Si la defensa de Constantinopla en *Lisuarte* si-

[25] El doble protagonismo tiene un antecedente claro y directo en el *Primaleón* (1512), *vid.* E. J. Sales Dasí, "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17, 1997, p. 180.
[26] *Vid.* D. Gutiérrez Trápaga, "El *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y el ciclo amadisiano: intertextualidad y continuación", en Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González, eds., *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. México, El Colegio de México, 2017b, pp. 159-184.
[27] Sobre la importancia de Constantinopla en la obra, respecto a su papel secundario en el *Florisando*, véase E. J. Sales Dasí, "De Constantinopla y otra marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*", *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* [en línea], 5, 2002, s. p.

gue el modelo de la batalla por dicha ciudad de las *Sergas*, las aventuras siguientes imitan varios episodios de las obras de Montalvo. El primer episodio imitado, tras la defensa de la ciudad, es precisamente el combate entre protagonistas.

En el *Lisuarte*, dicho combate introduce una novedad importante: la batalla se da entre cuatro personajes. Feliciano hizo batirse a sus dos protagonistas, contra los dos protagonistas previos del ciclo, Amadís y Esplandián. Más allá de este detalle, el episodio transcurre de manera similar a los combates entre protagonistas de las *Sergas* y *Florisando*. De manera sutil y conciliatoria, el *Lisuarte* reivindica al Amadís al incluirlo en el combate a pesar de la derrota sufrida ante su hijo en *Sergas*: "Silva escribió este episodio para reparar en parte el desprestigio sufrido por Amadís en su derrota en las *Sergas*. En *Lisuarte* se reafirma la destreza de Amadís con las armas, su dignidad queda apenas maltratada y, sobre todo, se encuentra nuevamente emparejado con Esplandián".[28]

Amadís y Esplandián defienden un puente en las afueras de Constantinopla de manera incógnita y, tras derrotar a varios caballeros, combaten con Lisuarte y Perión.[29] Como en los otros libros del ciclo, el combate entre los protagonistas es arduo hasta que la batalla es detenida por el sabio Alquife, quien descubre la identidad de los caballeros. El episodio no establece vencedores, aunque demuestra que Lisuarte y Perión son caballeros tan capaces como sus padres, quienes salen con las peores heridas y reconocen la imprudencia del combate.[30] El combate no refleja una disputa ideológica o narrativa. Al contrario, la postura de la obra es conciliadora. En lugar de insistir en el error de los héroes de Montalvo, éstos asumen una nueva función, la de monarcas, dejando la aventura caballeresca a Lisuar-

[28] Sydney P. Cravens, "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, núm. 1, 2000, p. 55.
[29] Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*. Ed. de E. J. Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. 103-107.
[30] *Ibid.*, pp. 108-109.

te y Perión. Con ello se establece continuidad cíclica y se presenta al texto como una continuación fiel; el *Lisuarte* se encuentra a la par de las *Sergas*, al igual que los nuevos protagonistas.

En el *Lisuarte,* Feliciano de Silva reintrodujo a los personajes de Montalvo sin disminuir su prestigio, dándoles una función regia. A pesar de seguir los principales elementos del modelo de las *Sergas* para el combate entre protagonistas, Feliciano logró que dicho episodio no desdeñara a los héroes y textos previos del ciclo, a la vez que consolidó el relevo generacional de la caballería. Esta aventura permite que los personajes asuman funciones propias de su edad de manera digna, ya sea el combate, ya sea el gobierno. El episodio es una muestra de la poética de la primera continuación amadisiana de Feliciano, el cual introdujo modificaciones respecto a las *Sergas*, pero sin confrontar dicho relato y sin contravenir de manera explícita sus aspectos centrales.

## Amadís de Grecia *de Feliciano de Silva*

La relación intertextual de las obras de Silva con los textos de Montalvo cambió drásticamente en la siguiente obra, el *Amadís de Grecia* (1526). Dicho cambio puede ser atribuido a que Feliciano conoció las obras de la rama heterodoxa, como se muestra en el prólogo de su *Amadís*:

> No te engañe, discreto lector, el nombre d'este libro diziendo ser *Amadís de Grecia y Nono libro de Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de *Lisuarte* no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar [...] Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta

> gran genealogía escrito, pues dañó assí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias.[31]

Esta cita demuestra el conocimiento que Feliciano de Silva tenía de la estructura del ciclo, tras leer las obras de la otra rama. A raíz de lo anterior, el *Amadís de Grecia* continuó el *Lisuarte* de Feliciano, a la vez que negó la otra rama del ciclo. El asunto más apremiante para Silva fue refutar la muerte de Amadís de Gaula narrada en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. En la obra de Silva, Amadís de Gaula regresa a la cima de la jerarquía caballeresca, junto con Amadís de Grecia, para demostrar que este caballero seguía vivo y aún era el máximo ideal de la caballería. El hecho de que ambos protagonistas compartan el mismo nombre representa en sí mismo un homenaje al héroe de Gaula, fundador del ciclo y de la genealogía heroica. Con la reaparición del caballero de Gaula y un nuevo Amadís, la rueda del ciclo amadisiano ha dado un giro completo volviendo al caballero fundacional al centro de la acción y reivindicando a la caballería errante.

La reivindicación de Amadís de Gaula contradice lo planteado en las *Sergas* sobre este héroe y el modelo caballeresco. Para Feliciano de Silva, Amadís no es un héroe con defectos; este personaje encarna la perfección caballeresca, desplazando a Esplandián del escalafón más alto de la caballería. Entonces, el *Amadís de Grecia* contradice a las *Sergas*, convirtiéndose en una transposición de la obra de Rodríguez de Montalvo y una negación de la otra rama del ciclo. Sin embargo, la siguiente continuación de Silva, el *Amadís de Grecia*, recrudece su postura contra Esplandián, a raíz de la narración de la muerte de Amadís de Gaula en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. Así, uno de los objetivos centrales del *Amadís de Grecia* fue negar dicha muerte y reivindicar al caballero de Gaula.

[31] F. de Silva, *Amadís de Grecia*. Ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 6-7.

El *Amadís de Grecia* ataca el modelo del caballero cruzado defendido por Rodríguez de Montalvo en *Sergas*, que suponía una mejora de la caballería amadisiana. Para Feliciano de Silva, en la segunda obra de Montalvo se encontraba el germen de la nociva rama heterodoxa. En el *Amadís de Grecia,* se retoma el paradigma del caballero errante y enamorado a costa de Esplandián, que se vuelve un personaje secundario, mientras que Amadís de Gaula regresa a la aventura con un papel destacadísimo.

En la obra Esplandián sufre dos derrotas, una por cada uno de los amadises de la obra. La primera es en el capítulo XVI a manos de Amadís de Grecia cuando este caballero novel aún desconoce su linaje cristiano y se le conoce como el Caballero de la Ardiente Espada. El combate se da cuando el joven conquista la Montaña Defendida y Esplandián intenta recuperarla. El Emperador salva la vida gracias a la intervención de la maga Alquifa, quien interrumpe el combate y guía al de la Ardiente Espada a una nueva aventura. Ésta es una primera mácula que ya advierte que Esplandián no es el pináculo de la caballería en las obras de Feliciano de Silva; sin embargo, la reescritura final del personaje y del ciclo se da en un episodio posterior.

Hacia el final de la obra, la dama Eliazar acusa falsamente a Esplandián de matar a traición a su caballero. Amadís de Gaula, sin saber que el acusado es su hijo, decide defender a la dama. En el combate vence Amadís cuando Esplandián se desmaya tras perder abundante sangre. Entonces, la caída del yelmo de Esplandián permite la anagnórisis. En este episodio Feliciano reescribe la batalla de las *Sergas* invirtiendo el resultado del combate. El narrador interviene contradiciendo a las *Sergas*, al punto de negar el combate en este texto:

> sepáis que hasta aquí jamás estos cavalleros, padre e hijo, se combatieron […] porque el coronista de Esplandián en sus *Sergas*, por dar la mayor gloria que jamás alcançó cavallero, a este emperador lo quiso hazer vencedor de su padre, el rey Amadís, el cual de nadie jamás fue vencido […] Por

> do parece […] aquella batalla ser fabulosa, porque no cabía en razón que, siendo su padre, le salteasse el camino conociéndolo, ni ya que lo hiziera en su bondad ser tan presto vencido como agora claro muestra la esperiencia d'esta batalla la verdad.[32]

*Amadís de Grecia* modificó la caracterización del caballero de Gaula hecha por Rodríguez de Montalvo y la transformó: Amadís pasó de ser un personaje con algunos defectos para convertirse con su bisnieto homónimo en la encarnación del ideal caballeresco. Luego, la contundente derrota de Esplandián no sólo contradice la caracterización de este héroe en las *Sergas*; sino que representa un ataque a su modelo caballeresco: el religioso, a partir del cual se desarrolló la rama heterodoxa. Esto reivindica el modelo narrativo y heroico basado en la caballería andante y en el amor presente en el *Amadís de Gaula*, rechazando el de las *Sergas*.

Tras leer las continuaciones heterodoxas, las *Sergas* constituyeron para Feliciano de Silva el inicio de la crítica a Amadís que originaría las continuaciones de Páez y Díaz, inspiradas en un ideal caballeresco religioso. Por tanto, la relación intertextual del *Amadís de Grecia* responde a la recepción de las *Sergas* por parte de Silva, orientada por el desarrollo de la rama heterodoxa del ciclo. La segunda continuación de este autor muestra la complejidad intertextual del ciclo amadisiano, donde se conjuntan la amplitud narrativa, pero también de corrección y reescritura.

## *Conclusión*

El extenso ciclo de *Amadís* dista de ser una obra unitaria, al contrario, la posibilidad de variación, contradicción y modificación aparecen ya en la génesis del ciclo con los libros de Rodíguez de Montalvo y permanecen en las continuaciones. Las obras fundacionales del género, el *Amadís* y

[32] *Ibid.*, p. 563.

las *Sergas*, son resultado de la reescritura de las versiones manuscritas del *Amadís*. Por tanto, Rodríguez Montalvo refundió un texto previo y los siguientes autores del ciclo amadisiano concibieron las obras previas del ciclo como obras abiertas, no sólo a ser continuadas, sino alteradas. Más allá de los errores provocados por olvidos o lecturas erróneas, el *Florisando* y el *Amadís de Grecia* comparten la poética de reescritura de las *Sergas*. Dichas obras representan la expansión de un universo narrativo y también la transformación de su esencia, aunque en direcciones opuestas. Estas obras no esconden los cambios introducidos y contrastan sus versiones y recurren a diversas estrategias para validarlas. Tanto Rodríguez de Montalvo como Páez de Ribera y Feliciano de Silva disfrazaron sus cambios como correcciones que restituyen un relato a su versión original.

Los episodios de combates entre protagonistas aquí analizados reflejan la poética intertextual de las obras en cuestión. Las diferencias en el tipo de aventura estudiada responden a las diferentes relaciones que cada texto tiene con sus hipotextos; ya sea de transformación o de imitación directa. Los combates también reflejan la poética de las obras y la manera de entender los libros de caballerías. Las versiones de estas batallas en el *Florisando* y el *Lisuarte* muestran y exacerban las tensiones presentes en las obras de Montalvo respecto a la función de la caballería y su literatura. El *Florisando* se inclinó por una vertiente claramente didáctica, exagerando la propuesta de las *Sergas*. El *Lisuarte* se aproximó al modelo del *Amadís de Gaula*, privilegiando la andadura caballeresca y explorando nuevas posibilidades guiadas por la aventura. Mientras que el *Amadís de Grecia* representa un rechazo total a las *Sergas* y la rama heterodoxa del ciclo. Todos estos cambios quedan sintetizados en los distintos combates que tiene Esplandián contra los protagonistas de los distintos libros del ciclo amadisiano.

La reescritura de Esplandián como personaje, por medio de la repetición del combate entre protagonistas, refleja la poética de las continuaciones amadisianas, las cuales responden tanto a la ampliación cíclica como a la posibilidad de modificación. Esplandián es la gran innovación de Rodríguez de Montalvo en la que se cifran las ideas de una caballería al servicio de la fe. Esplandián es el pretexto para salvar a Amadís de la muerte y dotar de un nuevo sentido didáctico a los libros de caballerías. La propuesta caballeresca de Rodríguez de Montalvo, Esplandián, no fue aceptada por las continuaciones. En el caso de Páez de Ribera, su *Florisando* señala a Esplandián como un caballero que no llega a encarnar con suficiencia el ideal de la caballería cristiana. El combate entre protagonistas establece con claridad dicha interpretación y propone una versión aún más centrada en la caballería guiada por la fe, la de Florisando. En el caso de las primeras continuaciones de Feliciano de Silva, existe un cambio importante entre el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia.* La primera continuación pretende seguir por la senda de las obras de Rodríguez de Montalvo y ofrece una versión conciliadora del combate entre protagonistas. En cambio, en el *Amadís de Grecia* plantea un rechazo total al modelo caballeresco de las *Sergas* y la rama heterodoxa, mientras que reivindica a Amadís de Gaula. Estos combates se convierten en un recurso central de la poética cíclica para establecer la naturaleza de la continuación, su relación intertextual y la reescritura o no de elementos previos del ciclo amadisiano en sus primeros nueve libros.

# Hacia un repertorio de personajes divergentes y motivos caballerescos: unas notas sobre *Valerián de Hungría* y *Cirongilio de Tracia*[*]

Giulia Tomasi
Università degli Studi di Trento

Los libros de caballerías en España gozan de un éxito que toca al menos tres siglos: a partir de finales del XV, con la primera salida a las prensas del *Amadís de Gaula* refundido por Montalvo, hasta bien entrado el XVII, con la tercera y cuarta partes del *Espejo de príncipes y caballeros*, en 1623.[1] Sin embargo, más allá de cualquier límite cronológico, este grandioso género literario sigue dejando sus huellas a través de las reediciones de las obras más famosas, de los textos que circulan manuscritos a finales del siglo XVI, del fecundo imaginario que acompaña las conquistas en el Nuevo Mundo y de la supervivencia de héroes

[*] Este artículo se enmarca en una investigación más amplia que empecé a desarrollar en mi tesis doctoral: Giulia Tomasi, *Personajes divergentes y motivos caballerescos: el caso de "Lidamor de Escocia" (1534), "Valerián de Hungría" (1540), "Philesbián de Candaria" (1542) y "Cirongilio de Tracia" (1545*) y confluirá en el proyeto PRIN denominado "Mapping Chivalry".

[1] José Manuel Lucía Megías, "Libros de caballerías castellanos. Textos y contextos", *Edad de Oro,* 21, 2002, p. 53.

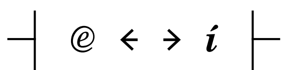
y heroínas en las piezas de teatro del Siglo de Oro.[2] La afición del público al género caballeresco es indudable y de ello es excelente testimonio aquel ingenioso hidalgo que en sus aventuras sigue la senda de sus novelas favoritas, dando el paso decisivo hacia la modernidad. El éxito de los libros de caballerías ya no puede ponerse en tela de juicio, gracias a los enfoques críticos más recientes en los que los estudiosos se han ocupado de reivindicar la importancia del género en el marco de las letras áureas españolas.[3] A pesar de ello, el éxito de cada obra en particular no era nada descontado.[4] En efecto, no todos los libros de caballerías marcan un trayecto editorial tan luminoso como las obras que conforman, entre otros, los ciclos de *Amadís*, *Belianís*, *Palmerín* o *Clarián*. Éstos se caracterizan por dar lugar a numerosas continuaciones,[5] que pueden gozar de

[2] Los dramaturgos sacan la inspiración de los libros de caballerías de mayor éxito para crear sus piezas teatrales, véase al respecto Claudia Demattè, "El teatro caballeresco del siglo XVII: hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001,* 2, 2004, pp. 181-186.

[3] Entre ellos, destaca Daniel Eisenberg, quien es muy incisivo a este respecto y afirma que: "Basado en una interpretación moderna de todos los aspectos del *Quijote*, y sin el perjuicio decimonónico contra los libros de caballerías, tal estudio [de las fuentes del *Quijote*] sería en extremo provechoso, tanto para la comprensión del *Quijote* como para la de los libros de caballerías que le dieron origen" (*Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, p. 138); se une al coro Aurelio González Pérez: "Es fundamental la presencia de los libros de caballerías como germen de lo que sería la novela moderna en lengua española y que, con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes dejó manifiesto" (*Introducción a la cultura medieval*, p. 62) y también Emilio José Sales Dasí, quien se pregunta si "¿hubiese tenido alguna escusa o pretexto Cervantes para escribir su inmortal relato de no haber existido los libros de caballerías?" ("Los libros de caballerías por dentro", p. 200).

[4] Juan Manuel Cacho Blecua así lo justifica, desde el punto de vista del contenido de las obras y su recepción: "Los libros que se apartaban de los paradigmas imperantes, mucho más abundantes de lo que se cree, habitualmente fracasaron" ("Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías. La memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. E. B. Carro Carbajal, L. P. Moro y M. S. Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, p. 34).

[5] *Amadís* da lugar a ocho continuaciones, entre las que destacan las obras de Feliciano de Silva; *Belianís de Grecia* tiene cinco; *Clarián de Landanís* cuenta con cuatro obras que constituyen su séquito y *Palmerín* con dos (José Manuel Lucía Megías "Libros de caballerías castellanos. Textos y contextos", *op. cit.,* pp. 47-50 y 56). Sobre el fenómeno de las continuaciones en el género editorial, véase el estudio de Daniel Gutiérrez Trápaga, *Rewritings, Sequels, and Cycles in*



mayor o menor éxito, además de ser objeto de reediciones durante el siglo de auge del género en España.[6]

Sin embargo, hay cierto número de libros que, frente a un panorama caracterizado por fecundas descendencias, quedan huérfanos y aislados por no tener séquito ni volverse a editar. Esta doble marginación se debe a la competencia feroz que se registra en un periodo de crecimiento de un mercado editorial marcado por sus propias leyes. Entre los libros de caballerías sin continuación se encuentran, según la clasificación propuesta por Lucía Megías: *Arderique*, *Cifar*, *Cirongilio de Tracia*, *Claribalte*, *Cristalián de España*, *Febo el Troyano*, *Felixmarte de Hircania*, *Florindo*, *Guarino Mesquino*, *Lidamor de Escocia*, *Olivante de Laura*, *Oliveros de Castilla*, *Philesbián de Candaria*, *Policisne de Boecia*, *Polindo*, *Tirante el Blanco* y *Valerián de Hungría.*[7] La mayoría de ellos, a pesar de no constituirse en ningún ciclo, sí fue reeditada en las décadas que siguieron a su primera publicación. Sin embargo, unos pocos nunca tuvieron una segunda edición. En la investigación desarrollada en mi tesis doctoral se tomaron en cuenta las obras publicadas entre los años 30 y 40 del siglo XVI e impresas tan sólo una vez con el fin de alejarse de la saga de los primeros grandes ciclos, aún permaneciendo en un momento de esplendor del género. Los libros de caballerías que conformaron el corpus podrían definirse, entonces, únicos.[8] Se trataba de: *Lida-*

*Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: “Aquella inacabable aventura”*. Woodbridge, Tamesis, 2017c.

[6] Se hace referencia tan sólo a las veinte ediciones de *Amadís* entre 1496 y 1586. A estos datos, testimonio del éxito del género en España, puede añadirse su difusión también fuera de la península a través de las traducciones a raíz de las que se desarrollan ciclos independientes que dan constancia, una vez más, del amplio alcance del fenómeno (www.mambrino.it [consultado el 17 de abril de 2019]).

[7] J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero y Ramos, 2000, p. 67.

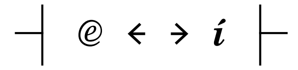
[8] El marbete indica unos de los textos que se insertan en la sección de libros “independientes” en el catálogo de Pascual de Gayangos (*Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado*. Madrid, Atlas, 1963, pp. LXXII-LXXVII), en el estudio de Henry Thomas sobre libros de caballerías se llaman *isolated* (*Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge University Press, 1920, pp. 119-146) y en la mencionada lista de J. M. Lucía Megías “sueltos” (*Imprenta y libros de caballerías*, *op. cit.,* p. 67).

*mor de Escocia* (1534), *Valerián de Hungría* (1540), *Philesbián de Candaria* (1542) y *Cirongilio de Tracia* (1545). En el marco de este artículo se considera presentar tan sólo algunos datos sobre dos de ellos: *Valerián de Hungría* y *Cirongilio de Tracia*.

En 1540 sale de las prensas valencianas de Francisco Díaz Romano el voluminoso texto de *Valerián de Hungría*, escrito por Dionís Clemente, un notario bien insertado en el ambiente cortesano de la época, como lo confirman algunos datos paratextuales. La dedicatoria, en primer lugar, dirigida a la que el año siguiente a la publicación del texto sería la segunda esposa del duque de Calabria, o sea, la culta doña Mencía de Mendoza. También los sonetos laudatorios que abren el libro remiten al ambiente culto de la aristocracia valenciana, ya que Andrés Martín Pineda y Miguel Hierónimo Oliver, notarios y preciados poetas del entorno cortesano del Duque de Calabria dedican sus versos a la alabanza del texto por su forma y contenido.[9] Las prestigiosas relaciones sociales del autor quedan confirmadas también desde la óptica de su profesión de notario, ya que éste firma las voluntades testamentarias nada menos que del marqués de Brandeburgo, el segundo marido de Germana de Foix (*VH,* 4).[10] Si bien la única obra literaria de Clemente no volvió a editarse en el siglo XVI, ni en el sucesivo, merece la pena mencionar las ediciones de su

[9] Sobre los versos laudatorios véanse José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura.* Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 139-149; J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, *op. cit.,* pp. 400-409 y María Carmen Marín Pina, “Las coplas de *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías”, en *Actes del X Congrés International de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval.* Ed. de J. R. Alemany *et al.* Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. Se subraya que, en general, estos poemas servían de recurso publicitario, además de ser una costumbre con “raíz humanística” (J. Simón Díaz, *op. cit.*, p. 142), lo cual se enlaza coherentemente con el autor del libro y su entorno.

[10] Las referencias a las obras primarias se señalan en el texto entre paréntesis a través del acrónimo del título, el número de libro, el capítulo y la página. Las referencias a las introducciones se citan mediante el acrónimo y la página. *Valerián* se cita por el texto que se encuentra en línea ya que ofrece una más rápida consultación y un amplio alcance: <https://zaguan.unizar.es/record/3384/files/TESIS-2009-074.pdf> [consultado el 17 de abril de 2019].



traducción al italiano a manos de Pietro Lauro, titulada *Historia di Valeriano d'Ongaria* e impresa en 1558 por Pietro Bosello. La cual es objeto de una segunda edición de Spineda en 1611.[11]

El libro de caballerías *Cirongilio de Tracia*, escrito por Bernardo de Vargas, se publica en Sevilla en los talleres de Jacome Cromberger en 1545 y se dedica a López Pacheco, el marqués de Villena. Los demás escritos del autor se centran sobre todo en materias científicas, como la astrología, la astronomía y la mineralogía, que son sus intereses principales.[12] En el marco del corpus identificado, *Cirongilio* es la obra más estudiada por la crítica.[13] Esto se debe, quizás, al interés hacia las referencias directas e indirectas

[11] Respecto a la obra impresa por Spineda, Jesús Duce García habla de "otra traducción" localizada en el siglo XX por J. Simón Díaz (*VH,* 7-8; J. Simón Díaz, "Nuevos datos bibliográficos sobre libros de caballerías", *Revista de Literatura,* 8, 1955, p. 270, entradas 195-196) e incluida también en la segunda edición de la *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid, CSIC, 1963-1964), del mismo autor, p. 524. Sin embargo, es posible que la de 1611 sea la misma traducción de Pietro Lauro reimpresa y que ya se recoge en la *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani* de Gaetano Melzi, quien informa: "Noi non conosciamo alcuno esemplare di questa edizione [la de 1558] [...]. Possediamo bensì la ristampa fatta dallo Spineda, in Venezia, nel 1611, dei due primi libri, in due volumi in 8vo" (Milán, Tosi, Paolo Antonio, 1838, pp. 348-349). Véase también C. Demattè, "Pietro Lauro, traductor y autor de libros de caballerías en Venecia: digresión y censura en el *Valeriano d'Ongaria* (1588)", en *Imaginarios, usos y representaciones de los libros de caballerías españoles*. Ed. de M. R. Aguilar Perdomo, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, en prensa). Más datos sobre las traducciones al italiano de libros de caballerías se encuentran en <www.mambrino.it> [consultado el 17 de abril de 2019].

[12] Véase el estudio de Manuel Bermúdez Méndez, "Apuntes acerca de Bernardo Pérez de Vargas y su obra literaria", *Isla de Arrarián: Revista Cultural y Científica,* 2006, en el que se echa luz sobre la figura un tanto misteriosa de Vargas.

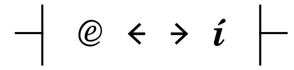
[13] Las cosas han ido cambiando respecto a lo que afirmaba, hace ya casi veinte años, Javier Roberto González (y, hay que señalarlo, mucha labor sobre este texto se debe precisamente a este crítico): "Modernamente el menosprecio por este libro de caballerías no ha variado en lo esencial, y la escasísima crítica que se ha detenido en él no ha ido más allá, al margen de discurrir sobre algunas cuestiones en extremo puntuales, de destacar sus lugares comunes, su estilo hiperbólico y desmesurado, la reiteración afuncional de motivos y situaciones narrativas, la hipertrofia de algunos de los clisés del género" ("Palomeque, Don Quijote y Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras,* 42-43, 2000-2001, p. 29). En el marco editorial considerado, aún los enfoques críticos de este tipo resultan destacables, frente a los escasos datos registrados por Lucía Megías, quien, hasta el 2000 apuntaba tan sólo cinco acercamientos críticos a *Cirongilio* ("Libros de caballerías castellanos. Textos y contextos", *op. cit.,* pp. 11-12).

que se hacen del texto en el *Quijote* de Cervantes.[14] En la venta de Palomeque, a raíz de la admiración del ventero hacia los caballeros andantes y en concreto hacia Felixmarte de Hircania y, precisamente, Cirongilio de Tracia, se abre el áspero debate sobre la veracidad o falsedad de los libros de caballerías, con el cura y Palomeque como partidarios de los dos bandos opuestos. Sarmati remite a varios episodios de *Cirongilio* en los que parece vislumbrar las hazañas de don Quijote, sobre todo por la transgresión del límite entre la realidad y su representación, lo que hace posibles las aventuras del hidalgo: "La realtà diventa soggetta a molteplici interpretazioni; chi può garantire, in un universo dalle regole alterate, che la realtà sensibile altro non sia che una realtà simulata?".[15] La investigadora destaca la importancia de estudiar una obra *minore* en el marco de los libros de caballerías, para poner de relieve los rasgos que la alejan del canon. Es llamativa, por ejemplo, la relación amorosa anticortés entre Cirongilio y la bella Astrea antes de que el héroe ofrezca su vida y servicios a la princesa Regia. Esta faceta del protagonista remite al análisis más general que de él proporciona Javier Roberto González. Según el crítico, Cirongilio es un héroe que "ordenando *se ordena*, se eleva, se redime"[16] interiormente, a través de un camino moral que corre paralelo con el de sus aventuras. Al estudioso se debe también la edición moderna de la obra (2004) y muchos de los trabajos dedicados a su estructura, conformación y dependencia del *Amadís de Gaula* como principal arquetipo.

[14] A este respecto véanse Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1982, pp. 135-138; Elisabetta Sarmati, "Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco", en *Annali dell'Istituto Orientale-Sezione romanza*. Nápoles, 34, 2, 1992, pp. 804-807 y J. R. González, *op. cit.*

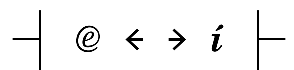
[15] E. Sarmati, *op. cit.*, p. 407. Los episodios de *Cirongilio* que se traen a colación en el estudio son el de la lucha contra Farsante, de la maga Elotea y de las burlas de Metabólico.

[16] J. R. González, "Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón* y *Las Sergas de Esplandián*", en *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*. Ed. de L. E. Ferrario de Orduna, Barcelona / Kaseel, Reichenberger, 2006, pp. 120-121, nota 9.



Ahora bien, en las extensas tramas caballerescas, se alternan personajes de variada especie, desde los protagonistas que pertenecen a las más altas esferas de la nobleza, a los humildes criados; desde los ermitaños solitarios, a los encantadores que detienen artes mágicas blancas o negras, a otros seres considerados extravagantes[17] tanto por su factura corporal como por su actitud. En el presente estudio se analizan principalmente magos y gigantes, que constituyen figuras de larga tradición en la literatura caballeresca por su vinculación con el mundo sobrenatural, con lo exótico y misterioso. Al mismo tiempo se trata de categorías que acaban siendo objeto de importantes cambios en cuanto a su caracterización e implicación en las intrigas. En las obras que se traen a colación, estas figuras se concretan en los personajes de Boralda, la maga antagonista de Valerián, y Epaminón, el jayán y padre adoptivo de Cirongilio. Tal como afirman Lucía Megías y Sales Dasí, en los libros de caballerías se encuentran unos personajes a través de los que "los escritores dan buena cuenta de sus aportaciones más originales dentro de una temática que necesariamente tuvo que evolucionar para mantener su éxito más allá de una centuria".[18] En efecto, pueden apreciarse interesantes oscilaciones en la caracterización de las criaturas que abundan en las tramas y sus rasgos más significativos se expresan mediante los matices de diferenciación que, en ocasiones, pueden llevar a la creación, o al menos al comienzo, de un paradigma nuevo. En una literatura caracterizada por la *imitatio*, más que por la *inventio*, hay que valorar cada pequeño detalle que se configure como un desvío respecto al estereotipo reiterado.[19] Se trata, por ejemplo, entre otros casos puestos de relieve por la crítica, del

[17] Véase a este respecto Maria Rosa Petruccelli, quien comenta: "Caben bajo este rótulo personajes de disímil factura: enanos, gigantes, sabios encantadores, ridículos, híbridos, atípicos" ("La categoría de personaje en *Primaleón*: historia y ficción", en *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca, op. cit.,* p. 216).
[18] J. M. Lucía Megías y E. J. Sales Dasí "La otra realidad social en los libros de caballerías. Los enanos", *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche,* 5, 2002, p. 9.
[19] Al respecto véase J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, pp. 27 y 32-33.



paradigma giganteo que va evolucionando hasta la creación de figuras novedosas que se adecúan a las finalidades de entretenimiento que tienen los libros de caballerías de la segunda mitad del siglo XVI.[20] Para dar el debido relieve a los detalles que marcan la diferenciación entre los textos es necesario, entonces, centrarse en una "revisión sistemática de los motivos y los temas, la comparación de personajes y recursos estilísticos"[21] que caracterizan al género editorial caballeresco.

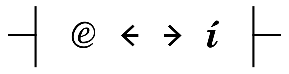
Entre los conceptos que se han revelado más productivos en el ámbito de la literatura caballeresca, se encuentra el de motivo literario,[22] un elemento muy útil para interpretar las obras a partir de sus aspectos más minuciosos y marcar, a la vez, su trayecto y evolución. Ya Jason hizo hincapié en la multiplicidad de posibles investigaciones que se plantea mediante el análisis de las obras literarias desde el punto de vista de los motivos, entre otros aspectos de su conformación.[23] Esto implica el uso de los índices como herramientas para llevar a cabo el análisis pormenorizado de la estructura de los textos y de los mecanismos que los autores emplean para sus creaciones. El promotor

[20] Véanse J. M. Lucía Megías, "Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*", en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro.* Ed. de N. Salvador Miguel *et al.* Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 253-257, y Axayácatl Campos García Rojas, "Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media.* Ed. de J. C. Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. R. Díaz Cáceres. Universidad de Extremadura, 2009, pp. 489-498.

[21] José Ramón Trujillo Martínez, "Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en el Siglo de Oro", *Edad de Oro,* 30, 2011, p. 441.

[22] El asunto se estudió bajo diversos enfoques que del siglo pasado desembocan en el presente. A partir de la labor de los folcloristas, se le acercaron el estructuralismo, la semiótica y la tematología. Para un recorrido completo de estos enfoques críticos, véanse Aurelio González Pérez, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis, El Colegio de México, 1990, pp. 57-91; Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516),* tesis, Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 17-86; Karla Xiomara Luna Mariscal, *El motivo literario en "El baladro del sabio Merlín" (1498-1535)*, El Colegio de México, 2017, pp. 13-45 y G. Tomasi, *op. cit.*

[23] Heda Jason, "Texture, Text and Context of the Folklore Text vs. Indexing", *Journal of Folklore Research,* 34, 3, 1997, p. 221.



del estudio de los libros de caballerías con base en sus unidades recurrentes fue Cacho Blecua, quien sugirió la creación de "un índice informatizado de motivos del género".[24] Esta herramienta, según el crítico, serviría para poner de relieve la adecuación de las obras a un modelo, es decir, la reiteración de una tradición, a la vez que una investigación diacrónica permitiría, en cambio, destacar el nivel de originalidad en el uso de los motivos, es decir, su evolución.[25] Bueno Serrano llevó a cabo la tarea en su tesis doctoral en 2007, elaborando un índice nuevo de motivos caballerescos, con el fin de evitar los posibles problemas que plantea el uso de instrumentos de raigambre folclórica en un ámbito cultural diferente. En efecto,

> la utilización del Motif-Index puede proporcionar buenos resultados porque nos remite a una tradición literaria y folclórica que no conviene desechar. Ahora bien, su aplicación a los libros de caballerías acarrea serias dificultades [...] nuestros objetivos son diferentes, pues nos proponemos inventariar los motivos reiterados en la tradición de los libros de caballerías, por lo que en muchísimos casos deberíamos incluir nuevos apartados o acomodar profundamente los existentes, en aspectos sustanciales del género, desde la cortesía a la hospitalidad, pasando por los avatares bélicos o la heráldica, etc.[26]

Así las cosas, el *Índice y Estudio de Motivos en los Libros de Caballerías Castellanos (1508-1516)* puede volverse un instrumento muy útil como punto de partida para el presente análisis sobre personajes divergentes, en el que el objetivo es demostrar cómo, a partir de planteamientos abstractos, pueden valorarse las peculiaridades que se aprecian en las variantes de un modelo común. En concreto, se quiso proporcionar un repertorio compuesto por unas fichas en las que se coleccionan los principales motivos desarrollados

[24] J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 35.
[25] Véase también J. M. Cacho Blecua, ed., *Revista de Poética Medieval,* núm. 26, dedicado a *El motivo en la literatura caballeresca*, 2012.
[26] J. M. Cacho Blecua, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", *op. cit.,* p. 52.

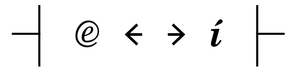
por los personajes tomados en cuenta. En primer lugar, fue necesario aislar las secuencias donde los personajes intervienen, luego se identificaron los motivos acorde a los índices de motivos paradigmáticos simples y compuestos[27] y se cotejaron las unidades con las entradas relativas a los seis primeros libros de caballerías.[28] La estructura de cada ficha se basa en la identificación de un motivo que se ha definido "nuclear" por ser el que desencadena a los demás que componen la secuencia. Considerar un motivo nuclear significa adoptar una perspectiva específica que, en este caso, coincide con la de los personajes analizados. Por ello, un motivo nuclear desde el punto de vista, por ejemplo, de la maga malvada puede ser secundario respecto al del héroe que interviene en el mismo episodio.

En la reiteración de los motivos se encuentran elementos recurrentes que permiten reconocerle, a la vez que se aprecian también unas divergencias que marcan la originalidad de cada diferente contexto al que el motivo se amolda. Bremond subraya que "si el motivo narrativo no es una unidad semiótica [...] plantea, sin embargo, un problema semiológico, que es precisamente el del estudio de sus variantes y las *significaciones* adquiridas por sus variantes".[29] Entonces, más allá de los elementos estables que conllevan las unidades, pueden producirse oscilaciones significativas. El mismo concepto es investigado por Luna Mariscal, quien afirma que un motivo con alta carga referencial "restringe el trabajo con la variante (sin imposibilitarla), no así con el sentido, que puede invertirse

[27] El método aplicado es el expuesto por Cacho Blecua al utilizar el *Motif-Index* de Thompson para el estudio de unos capítulos de *Cristalián*: el crítico proporciona un resumen de los episodios, intercalando entre corchetes los motivos correspondientes ("Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", *op. cit.*, pp. 44-46). En el presente trabajo los motivos que se intercalan se sacan del índice elaborado *ad hoc* por A. C. Bueno Serrano, *op. cit.*, pp. 1933-2022 y 2137-2210.

[28] Es decir, el corpus considerado por A. C. Bueno Serrano que incluye *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *Florisando*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón* y *Floriseo*.

[29] Claude Bremond, "Sobre la noción de motivo en el relato", en M. Á. Garrido Gallardo, ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 39.

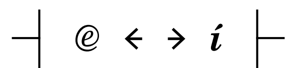


completamente".[30] Debido a ello, el repertorio planteado en la investigación se compone de tres diferentes secciones, la una dedicada a los motivos cuyo uso es canónico, es decir, que no implican variante alguna y se adecúan a las entradas paradigmáticas que se registran en el índice; otra sección comprende las divergencias a nivel del enunciado, es decir, las que se explicitan en el marbete con el que se identifica el motivo (que pueden denominarse también variantes); en fin, la tercera sección da cuenta de las divergencias que se anotan a partir del contexto en el que el motivo es utilizado (lo que varía, en este caso, es el sentido, si bien la forma del motivo permanece invariada). La necesidad de interpretar estas unidades considerando el conjunto de la obra en la que aparecen y de acuerdo con los demás textos que conforman el género, es subrayada por la crítica: "necesariamente, los motivos deben ser analizados en relación con la función que desempeñan en la obra, teniendo en cuenta su situación en la intriga en la que se insertan y en conexión con una tradición que ratifican, renuevan o crean"[31] y aún, "[s]erá indispensable que estos motivos sean analizados en el contexto mismo de la obra y respecto a su función".[32] Son estas dos perspectivas las que han de ponerse de relieve: además de la funcionalidad de un motivo en el contexto de la obra, se analiza su uso en la tradición de la que procede. Si el uso es canónico con respecto al contexto, el motivo será familiar, si el uso se aleja del paradigma, el motivo resultará nuevo, inusual, divergente.

Entre los personajes que conforman al repertorio se encuentra Boralda, la maga "astuta y cruel" (*VH,* 2, 25, 601) de *Valerián de Hungría*. Se trata de una mujer que, con su marido e hijo, mantiene una mala costumbre en su castillo. Tal costumbre cesa al llegar Valerián, quien mata en una

[30] K. X. Luna Mariscal, *op. cit.*, p. 267.
[31] J. M. Cacho Blecua, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", *op. cit.,* pp. 51-52.
[32] A. Campos García Rojas, "El suicidio en los libros de caballerías castellanos", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval.* Ed. de L. Von der Walde Moheno. México, UNAM, 2003, p. 391.

dura batalla a los dos hombres y libera a los presos. La maga, desesperada, intenta quitarse la vida, pero el héroe se lo impide. Como suele acaecer en todo lugar donde domina la perversidad, el caballero prende fuego al castillo que, sin embargo, no llega a ser destruido del todo. La malvada mujer acaba prisionera en la corte del príncipe Nestarcio, donde le espera la condena. Sin embargo, en contra de lo que se les suele infligir a los personajes malvados, la dueña acaba libre y al servicio de Flerisena, la amada de Valerián. Detrás de las buenas maneras de las que la maga hace gala se esconde el deseo de venganza por la muerte de sus seres queridos. Por ello Boralda se aprovecha de la confianza de la princesa y su doncella Erminia para ejecutar un malvado plan, o sea, raptarlas. Las dos, al despertar de un sueño mágico, se encuentran en lo que se describe como un *locus amoenus*, en una isla lejos del mundo que les es familiar y donde, por su saber, la maga ha construido un enorme y espléndido castillo. Tal exótica ubicación no queda inaccesible al caballero, quien, en su navegación en busca de la doncella amada, llega al sitio desconocido. Tras superar unas típicas pruebas caballerescas libera a Flerisena y vuelve a hacer prisionera a la maga, cuyo destino sería, otra vez, la muerte. Sin embargo, el final no deja de sorprender al lector, ya que la princesa decide perdonarle la vida, debido a que en el castillo-prisión con ella "se folgava, según sus razones y conversación eran no menos apazibles que sentenciosas, y acompañadas de mucha gracia" (*VH,* 2, 21, 572). El inusual sentimiento que une a la princesa a la maga se manifiesta sobre todo en el momento de la sentencia de muerte pronunciada ante Nestarcio, cuando Flerisena interviene salvándole la vida "porque las buenas obras y servicios que d'ella recibiera no quedassen sin galardón, aunque a las contrarias faltasse el castigo" (*VH,* 2, 88, 1055). Habrá penitencia, pero por decisión de la misma Boralda, quien se retira voluntariamente en un monasterio donde "pudiesse hazer a Nuestro Señor Dios algún servicio en su vegez, pues en el tiempo de su juventud



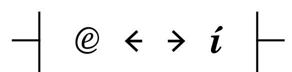
lo havía siempre deservido" (*VH,* 2, 88, 1058) y donde, de allí a pocos días, muere en soledad. Su muerte pone punto y final a cualquier posibilidad de futuras amenazas contra la pareja protagonista. De los acontecimientos aquí resumidos se percibe la voluntad de presentar a un personaje menos maniqueo, cuyas facetas quedan reflejadas en las alternancias que guían su propio trayecto narrativo.

Los motivos que se presentan a continuación se encuentran en el episodio del castillo de la mala costumbre (*VH,* 2, 11, 516), un tipo de aventura de las más desgastadas en los libros de caballerías.[33] De acuerdo con el orden narrativo, se desarrolla primero el motivo de *suicidio → intento*,[34] ya que la maga al ver que sus familiares yacen en tierra muertos "con la ravia y dolor que de todo se le havía recrecido, arremetió a Valerián por tomarle su espada y matarse con ella, según estava fuera de su juizio. Pero [...] con desviar Valerián el braço derecho, no havía podido efectuar su intención" (*VH,* 2, 11, 517). Destaca un uso divergente respecto a las realizaciones canónicas del suicidio (o su intento) en los libros de caballerías, si bien el marbete con el que se identifica este motivo puede quedar el mismo. Ahora bien, las tramas de estas obras y los personajes que actúan en ellas reflejan unos valores fundamentales que se transmiten a través del medio literario. De acuerdo con la "ideología que rige la ficción narrativa"[35] y que prevalece en los libros de caballerías, es decir, el cristianismo, el suicidio servía para vehicular un sentido de falta de moralidad y

[33] Véase al respecto Anna Bognolo, "Dal mito alla corte. I castelli della malvagia usanza. (Studio di un tipo di avventura arturiana e della sua trasformazione nell'*Amadís de Gaula*)", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia.* Università degli Studi della Basilicata, 1993a.

[34] En el índice, A. C. Bueno Serrano hace referencia al episodio en el que Gridonia, tras conocer la identidad de Primaleón, amenaza: "Aquí no me queda otra cosa para satisfazer a todos sino morir yo sola y quitarse ha del mundo la más malaventurada doncella que Dios fizo; y quiero ponello en obra y no lo tardar" (*P*, 2, 190, 478), siéndole impedido por la emperatriz.

[35] A. Campos García Rojas, "El suicidio en los libros de caballerías castellanos", *op. cit.,* p. 393.



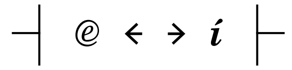
por eso se asociaba generalmente a personajes negativos.[36] Cuando, por ejemplo, el suicidio es utilizado como chantaje, constituye otra manera de “caracterizar negativamente, aún más, al antagonista a los ojos del lector”.[37] Es de señalar, de todas formas, que durante su camino hacia la perfección, también los buenos se dejan arrastrar por sentimientos de desesperación, inclinándose a la aniquilación de sí mismos.[38] Sin embargo, en la esfera de los personajes positivos suelen intervenir los buenos consejeros que les salvan la vida, volviendo a encauzarlos hacia un camino recto y socialmente aceptado. Frente a los desenlaces moralmente íntegros, se da con un arsenal de magas malvadas y doncellas apasionadas que, como consecuencia de su inmoralidad, se quitan la vida arrojándose de lo alto de unas peñas, de unas ventanas o traspasándose el corazón con las espadas de los caballeros.[39] Se trata de actitudes que se ajustan a la óptica moralizante que caracteriza a la mayoría de los libros de caballerías. El esquema narrativo podría ejemplificarse de una forma muy elemental de acuerdo al que a los personajes positivos les corresponde la

[36] A. Campos García Rojas señala, por ejemplo, el trasfondo misógino de los episodios en los que las doncellas enamoradas se dejan llevar por una insana pasión frente a caballeros que, por su integridad moral, son capaces de resistirse a ella; véase “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, p. 401.

[37] A. Campos García Rojas, “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *Revista de Poética Medieval,* 6, 2001, p. 14.

[38] Piénsese, por ejemplo, en Amadís y su voluntario retiro en la Peña Pobre tras el rechazo de su amada: “Amadís sin Oriana carece de estímulos para continuar su vida” (J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid, Cupsa, 1979, p. 210). La misma desesperación experimenta también Urganda al ver sus poderes rebajados en las *Sergas de Esplandián* (A. Campos García Rojas, “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, *op. cit.,* pp. 409-11). Es cuando sus atributos principales (amor y magia) son puestos en tela de juicio que aún los personajes positivos vacilan, como representación de la fragilidad del ser humano.

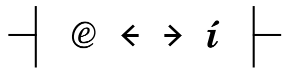
[39] A este respecto se señala el suicidio, canónico en este caso, de la maga Zulbaya en *Philesbián de Candaria*, debido al dolor por la pérdida del caballero que ama y que consiguió retener a su lado durante un tiempo, gracias a sus artes (*PhC,* 33, 307). Cito por la tesis inédita de Cabarcas Antequera (1998), cuya consultación ha sido posible gracias a Aguilar Perdomo, a quien agradezco. E. J. Sales Dasí estudia el suicidio de unas dueñas traidoras y vengativas en los séquitos de *Amadís* (“La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*”, *Medievalia,* 32-33, 2001).



vida, mientras que a los personajes negativos les toca la muerte. Tal esquema se quiebra en el caso de Boralda, ya que la maga intenta suicidarse,[40] pero acaba con vida por la intervención de Valerián. Lo normal sería que un personaje de tal bajeza acabase con su vida de una forma entonces considerada reprochable, pero Clemente reescribe un motivo desgastado en los libros de caballerías, a través de un uso no canónico, ajustándolo a un diseño narrativo inusual, del que resulta también cierto nivel de complejidad del personaje.[41]

Al final de la secuencia analizada, se desarrolla un motivo que conlleva una divergencia muy significativa en la economía del texto y, sobre todo, en el trayecto marcado por la maga. Se trata de la *Destrucción de la propiedad como castigo por derrota en un combate* *fallida.[42] Ahora bien, como se ha señalado, la destrucción de la propiedad de los seres malvados es una muestra más de la superioridad del héroe y de las fuerzas benéficas frente a las perversidades que se despliegan en el reino del mal. Este esquema es objeto de un desvío significativo en la obra de Clemente, debido a la funcionalidad y el papel que la maga va cobrando, más allá del episodio que aquí se analiza. En efecto, el sucesivo encantamiento de la princesa como venganza contra el héroe, se realiza sólo gracias a “un pequeñito libro” (*VH,* 2, 20, 571) que la maga saca de lo alto de su viejo castillo, o sea, precisamente de la parte que Valerián no había conseguido destruir. Se desprende, pues, cómo las secuencias narrativas avanzan encadenándose entre sí y los moti-

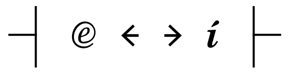
[40] Volviendo a trazar, hasta este punto, el típico trayecto de las dueñas malvadas en cuanto que traidoras y vengativas analizadas por E. J. Sales Dasí en el artículo citado.
[41] Lógicamente, el antagonismo de Boralda le impide tomar decisiones morales y su “no-suicidio” (A. Campos García Rojas “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *op. cit.,* p. 25) es un hecho que puede aparecer accidental y responde a exigencias narrativas, más que a matizaciones de carácter moral.
[42] El asterisco señala la añadidura con respecto al marbete original registrado en el índice de A. C. Bueno Serrano.



vos, o sus desvíos, pueden desempeñar un papel destacable en la disposición coherente de los eslabones.

En definitiva, Clemente se acoge a unas estrategias narrativas mediante el uso original de algunos motivos para respaldar a unos ejes ideológicos que invisten toda la obra. A través de las glosas que inserta en la trama, el autor se coloca, de forma ficticia, al mismo nivel de su público el cual está acostumbrado a que un personaje como Boralda muera y, en la mayoría de las ocasiones, de forma violenta y moralmente reprochable, como lo sería mediante el suicidio. En efecto, después de que Nestarcio decide perdonarle la vida por primera vez, se lee: "mucho más le valería a Valerián haverla dexado en su castillo o embiado al rey Tindareo, porque no hiziera tanto mal como adelante se dirá" (*VH,* 2, 16, 549) y de nuevo al dejarla el mismo gobernante en libertad, como Boralda le suplica, Clemente subraya así el engaño: "aquel virtuoso príncipe no se le dexó de otorgar, creyendo que las intenciones de Boralda fuessen las que sus palabras señalavan" (*VH,* 2, 20, 570). El público es entonces inclinado a desear la muerte de la maga, ya que así sería justo, usual, tradicionalmente aceptado y conforme al paradigma. Sin embargo, en el trato entre Flerisena y la maga se encuentra un elemento determinante en la decisión de la princesa ante la condena final de Boralda, lo cual marca una discrepancia entre las ideologías de dos generaciones: por un lado, los gobernantes optan por la eliminación del personaje malvado, por el otro, la nueva caballería, es decir, los príncipes protagonistas, se inclinan a la misericordia hacia la maga y la perdonan. A este respecto es de notar el influjo que la obra de Clemente ejerce en *Silves de la Selva* de Pedro de Luján. Sales Dasí destaca la procedencia directa de la malvada Dragosina de Boralda, ambas perdonadas por los protagonistas a pesar de las perversidades que perpetran.[43] Sin embargo, puede apreciarse otro punto de contacto menos patente y que re-

[43] E. J. Sales Dasí, "Nuevos aspectos de la imitación en *Silves de la Selva* de Pedro de Luján", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 55, 2, 2007.



side en los valores propugnados por la obra de Luján, es decir, junto a la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, la "Caridad en su aspecto de piedad y misericordia",[44] estos últimos vehiculados precisamente también por Valerián y Flerisena. Romero Tabares pone en relación dichos valores con la raigambre humanista de Luján, la cual es presente en Clemente también. Cabe poner en relación la lección moral de que los príncipes son portavoces con la oposición entre los conceptos de derecho y justicia. El autor, al menos en la ficción, elige al derecho como valor caballeresco superior a la justicia que se coloca, en cambio, en un plano civil. En la obra de Clemente es la mujer quien representa aquella "legitimidad ideológica superior" que se opone a una justicia a veces "imperfecta y censurable".[45] Dicha oposición entre el comportamiento justo que se espera de un buen caballero y lo impuesto por la ley se expresa en distintos pasajes a lo largo de la obra. En el marco de este mismo episodio, Boralda, a punto de ser condenada, "suplicó que su fecho no se librasse por el rigor de sus leyes sino por la equidad e misericordia con que contra las flacas y lastimadas mugeres se devía proceder" y que Nestarcio, "puesto que en aquel caso fuesse *juez*, no dexava de ser *cavallero*" (*VH,* 2, 16, 549, subrayado mío). Una vez persuadido, el gobernante "dexado el rigor de la justicia, con el cual, siguiendo la leyes de su imperio pudiera contra ella proceder, determinó de la dexar con vida" (*VH,* 2, 16, 549). Compárense estos claros indicios de contraposición entre la justicia y el derecho con lo que afirma en el marco de otro episodio una doncella al ser víctima de una injusta sentencia: "por no vernos en poder de la *justicia*, la cual a las vezes con *rigor* excede los términos de la *razón* y del *derecho* [...] acordamos como

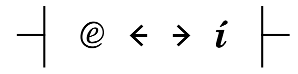
[44] Isabel Romero Tabares, "*Don Silves de la Selva* de Pedro de Luján y la lectura humanística", *Edad de Oro,* 21, 2002, p. 185.

[45] J. Duce García "Justicia y bandolerismo en el *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003).* Ed. de R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro. Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2, 2005, pp. 699-700.

ya dixe de nos estar ende estos días hasta que aquel primer furor cessasse" (*VH,* 2, 37, 679, subrayado mío).

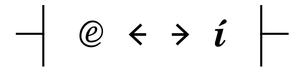
En el marco de *Cirongilio de Tracia*, la presencia del jayán Epaminón acompaña y motiva los núcleos fundamentales de la vida del héroe, es decir su rapto y crianza, la investidura y primeras aventuras como caballero y, en fin, la anagnórisis. La historia empieza con una traición: el rey Eleofrón, padre del héroe, es asesinado por su hermano Garadel y, poco después, el consejero Argesilao es encargado de llevar a Cirongilio, aún niño, a un sitio lejano y allí matarle. Mientras tanto, a Epaminón, el jayán de la Ínsula Patalena, es desvelada una profecía según la que, en el futuro, el caballero Cirongilio salvará a él y su hijo de una cruel prisión. Por eso, transformado en serpiente rapta al niño antes de que Argesilao consiga matarle y lo cría como si fuera hijo suyo, haciéndolo educar por un ermitaño quien bautiza a él y al jayán. No puede escapar al lector el paralelo con los personajes de Gandalác y Galaor de *Amadís de Gaula*. Sin embargo, destaca una diferencia fundamental: la esfera de acción del personaje creado por Vargas se desplaza al ámbito del protagonista epónimo, lo que le dota de mayor relevancia a la vez que implica unas matizaciones en su papel y representación. En efecto, tanto en el amor como en el ejercicio de las armas, Galaor se sitúa necesariamente en un nivel inferior con respecto a su hermano Amadís, afirmando él mismo que "no solamente con las obras, mas ni con el pensamiento no podría alcanzar ni llegar a las vuestras grandes fuerças" (*AG,* 1, 22, 476).[46] El movimiento de Epaminón hacia el centro de la narración implica que el personaje se adecúe al código cortés, lo cual se desprende de la reacción de los demás personajes ante su presencia: "El emperador, admirado no tanto de su grandeza, aunque era mucha, como de ver su buena crianza, que pocas vezes se suele hallar en los hombres de su

[46] Véase a este respecto Eloy González Argüelles, "Tipología literaria de los personajes en *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 39, 1991, p. 856.



semejanza, lo tuvo en mucho" (*CT,* 1, 8, 25). Ahora bien, uno de los aspectos más destacables del personaje es su aceptación del cristianismo, un rasgo que lo aleja aún más de su antecedente, ya que, como afirma Campos García Rojas, Gandalác al hacer bautizar a Galaor "no está aceptando el cristianismo para sí, aunque lo tolera".[47] Así pues, es en este ámbito donde se desarrollan unos motivos que implican algunas matizaciones al vincularse con el jayán. Tal como la mayor parte de los héroes, Cirongilio se cría lejos de su familia en un contexto extraordinario, ya que tras el rapto vive sus primeros años en una isla entre gigantes paganos. Sin embargo, la ideología que Vargas quiere vehicular a través de su obra requiere la conversión del jayán. Según afirma Sarmati, las aventuras de Cirongilio encarnan la lucha contra el paganismo y el pecado, y cada intervención del caballero representa la "dichosa venida"[48] de un nuevo salvador. En esta óptica el paganismo de su amo sería inaceptable cuando no incoherente si se tiene en cuenta el papel destacado que el gigante desempeña a lo largo de la narración. Cuesta Torre observa que "Aunque los gigantes mantienen en gran parte su simbolismo anticristiano, las magas (y magos) que ayudan a los héroes lo perderán".[49] En *Cirongilio* esta transformación inviste también al personaje del gigante a partir de los primeros capítulos. Es por las mismas razones ideológicas que la maga ayudante Palingea, en origen pagana, se convierte al cristianismo poco después de su primera aparición (*CT,* 1, 10, 32-34). A pesar de lo que afirma Javier Roberto González, quien considera que el libro está repleto de "inmotivadas conversiones al cristianismo de todos aquellos infieles o paganos considerados 'buenos', a los que solamente falta-

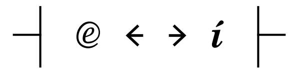
[47] A. Campos García Rojas "Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*", *op. cit.,* p. 492.
[48] E. Sarmati, *op. cit.*, p. 800.
[49] "Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes", en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca.* Ed. de J. Acebrón Ruiz. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 29.



ba en consecuencia, para ser verdaderamente perfectos, acogerse al seno de la Iglesia" (*CT,* XX), creo que pueda afirmarse que las conversiones de los principales ayudantes del héroe no quedan inmotivadas, sino que marcan un desvío con respecto a la habitual convención de la conversión de los paganos en los libros de caballerías. Además de ser coherente con los objetivos generales del texto y con la modalidad que el autor tiene de actualizar dicho motivo, la conversión así interpretada es un rasgo de la obra de Vargas que merece la pena profundizar a la luz del posible desarrollo del motivo en la época de auge de los libros de caballerías.

Así pues, inmediatamente después del rapto a manos de Epaminón (*CT,* 1, 4, 19) y antes de que el héroe empiece sus andanzas, se desarrollan motivos enmarcados en la esfera religiosa. Tras hacer bautizar al niño por un ermitaño, el mismo gigante se convierte, pero va más allá de repetir el motivo de la conversión del jayán pagano. Ahora bien, tal unidad recurrente ha sido identificada como una convención del género siempre y cuando la conversión pasa por un combate armado en el que el héroe sobresale respecto a su adversario pagano (sea o no un gigante).[50] No es lo que acaece en la obra de Vargas, ya que la conversión tiene lugar por elección del jayán, quien, asimismo es promotor entre sus súbditos de la nueva ley que voluntariamente ha aceptado, produciendo el motivo de *Perpetuación de cristianismo por ermitaño*, cuyo agente (ermitaño) es sustituido por *gigante (*CT,* 1, 6, 22). Esta divergencia es significativa para la caracterización de un personaje que necesita adecuarse a ciertas pautas ideológicas para justificar su centralidad y dar coherencia a su cortesía. La difusión del cristianismo en la isla del gigante se introduce mediante el

[50] Como apunta Judith A. Whitenack, además de la posición de dominio que cobra el héroe frente al personaje derrotado, se aprecia un mayor desarrollo en la expresividad de la labor evangélica (el proselitismo) confiada al caballero, respecto a los textos épicos donde se da con el mismo motivo de la conversión ("Conversion to Christianity in the Spanish Romances of Chivalry, 1490-1524", *Journal of Hispanic Philology,* 13, 1, 1988, p. 24).



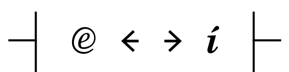
motivo de *Conversión religiosa por catequesis* (*CT,* 1, 6, 22-23). Éste suele desarrollarse a manos de algún ermitaño, a petición o a través del convencimiento del héroe u otro protagonista, mientras que en este caso es Epaminón quien se ocupa de acercar su familia y súbditos a la palabra de Dios y el autor así lo expone:

> paresciéndole no ser su alegría cumplida y perfecta si con sus amigos no la comunicava, y lo otro por reparar sus ánimas de aquellos que avían vivido en la ceguedad e incredulidad que él vivió, acordó de descubrir a su muger el secreto plazer que en su coraçón tenía, amonestándole con saludables consejos y palabras de amor que se apartasse del errado camino que llevava y tomasse el que verdaderamente pertenescía a la salud de su ánima (*CT,* 1, 6, 22).[51]

El gigante oscila, pues, entre la esfera de lo sobrenatural y de lo religioso, adecuándose a la ideología que la obra contiene y debido a la relevancia que el autor le otorga. De hecho, en todo el libro, la causa cristiana es fundamental[52] y englobar al gigante en esta esfera a través de la tarea activa que desempeña en la cristianización justifica el peso que tiene en la narración.

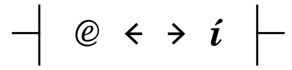
Ahora bien, como apunta Cacho Blecua "los autores no buscan la originalidad de la *inventio*, sino que pretenden insertarse en una tradición de la que imitan algunos de los más prestigiados arquetipos (*imitatio*) [...] introduciendo algunas variantes".[53] Es por eso que quien escribe libros de caballerías utiliza unos motivos desgastados adecuándolos a sus propias necesidades narrativas y cargándolos, en ocasiones, también de implicaciones ideológicas. Como se vio,

[51] El uso del índice de motivos caballerescos permitió encontrar en la giganta Brucarinda —Breçaida una vez cristiana— de *Florisando* un posible antecedente de la conversión de Epaminón y la sucesiva labor evangélica (María Aurora García Ruiz, *Edición y estudio de "Florisando" (1510) de Páez de Ribera.* Tesis, Universidad de Jaén, 2015, pp. 109-111 y 324). Agradezco a la autora la posibilidad de consultar su tesis doctoral.
[52] E. Sarmati, *op. cit.*, pp. 797-800.
[53] J. M. Cacho Blecua "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", *op. cit.,* p. 34.



Boralda se aleja del paradigma amadisiano según el que las “dueñas traidoras y crueles suelen tener un papel secundario y su presencia es esporádica”.[54] La muerte como necesario castigo del malvado y afirmación del triunfo del héroe no es a lo que Clemente quiere dar relieve, sino que la superioridad de la pareja protagonista se refleja en su inclinación al perdón. La maga llega a formar parte del grupo de personajes fundamentales y no accesorios de la narración[55] y esto es facilitado por el uso de los motivos del *suicidio* y de la *destrucción de la propiedad* por parte del autor. A partir de los desvíos que Clemente opera puede desprenderse que el mismo “reserva en el futuro un papel destacado a la maga”,[56] tanto en el plano de la acción, como en el de los valores que Valerián y, sobre todo, Flerisena encarnan. Por otra parte, el gigante Epaminón emprende su desarrollo a través de una configuración más cortesana y, a raíz de su conversión al cristianismo (en la forma interpretada por Vargas), el personaje adquiere mayor importancia. En efecto, se desfuncionaliza al protagonista en cuanto a la labor evangélica para refuncionalizar al gigante en este ámbito. El desvío respecto al modelo marcado por Gandalác sirve para sobrepujar a un personaje que ejerce su influjo en el héroe epónimo y ya no en un personaje como Galaor, cuyas características negativas sirven de contrapunto a la perfección del protagonista.[57] Según el autor de *Cirongilio*, el adoctrinamiento y el aprendizaje se vuelven elementos de persuasión mucho más importantes que la coerción. Estos cambios son significati-

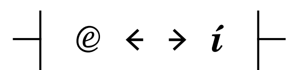
[54] E. J. Sales Dasí, “La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*”, *op. cit.,* pp. 34-35.
[55] Véase M. L. Cuesta Torre “Don Quijote y otros caballeros perseguidos por los malos encantadores. El mago como antagonista del héroe caballeresco”, en *De la literatura caballeresca al Quijote*. Coord. por J. M. Cacho Blecua. Ed. de A. C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés y K. X. Luna Mariscal. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2007, p. 156.
[56] E. J. Sales Dasí, “Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján”, *op. cit.,* p. 383.
[57] J. M. Cacho Blecua señala que Galaor debe su desmesura en la esfera sexual al contacto con el proprio gigante en cuanto “representación de las fuerzas inconscientes, indómitas” (*Amadís: heroísmo mítico cortesano*, *op. cit.,* p. 54).



vos a nivel de la caracterización del personaje que se convierte y, en efecto, la aceptación del cristianismo por Epaminón no es el fruto del típico chantaje: "convierte sino muerto eres",[58] sino que el gigante abraza la fe tras ser convencido (ya que no vencido)[59] por el ermitaño, quien bautiza al héroe.

Entonces, a raíz de los ejemplos analizados puede desprenderse que es debido a la configuración misma de unos personajes típicos de los libros de caballerías que los autores reescriben unos motivos mediante los que sus obras se alejan del paradigma del que proceden. En este proceso de desvío se aprecia la complejidad del personaje novelesco y su capacidad de infringir a unos modelos paradigmáticos. Segre reivindica la necesidad de un análisis del personaje más amplio y a la vez más profundo respecto al basado en la definición de precisos tipos y funciones. En efecto, hay que valorar los matices y las oscilaciones propias que constituyen "l'interesse della trama"[60] y que exceden los límites de las tipologías basadas en la acción. Un acercamiento a la estructura profunda de las narraciones caballerescas mediante el estudio de la interacción entre el nivel potencial del motivo literario y su concreción en el entramado permite, pues, valorar las divergencias en la caracterización de los personajes y es exactamente allí, en esas rupturas, donde se aprecia, en mi opinión, la riqueza de estos libros.

[58] Judith A. Whitenack, "Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524", *op. cit.,* p. 32.
[59] A este respecto, J. M. Lucía Megías apunta que convertir al gigante tras la lucha significaba para el héroe "'ganar' después de 'haber vencido'" ("Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*", *op. cit.,* p. 246). Nótese que en el resto de los enfrentamientos entre caballeros y gigantes en *Cirongilio* no se da nunca con este paradigma, sino que todos acaban simplemente muertos sin posibilidad de redención.
[60] Cesare Segre, "Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano", en *Los caminos del personaje en la narrativa medieval.* Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 6-7.



# La propaganda y la mentalidad en los prólogos del libro de caballerías: primer acercamiento*

@

Almudena Izquierdo Andreu
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este trabajo presenta el panorama histórico, político y cultural en que nace el libro de caballerías castellano. Para ello, se tienen en cuenta los elementos históricos y literarios que aparecerán reflejados en los prólogos, así como la caracterización que se les da. Ello permite distinguir diversos aspectos, como la propaganda del poder real, la educación caballeresca, o el binomio de armas y letras, todos ellos conceptos muy populares en el siglo XVI.

Palabras clave: prólogo, libro de caballerías, siglo XVI, propaganda, educación caballeresca.

Abstract: This work describes the historical, political and cultural context in which was born the Castilian chivalric romance. For this, we take into account the historical and cultural elements which appear in the prologues, as well

* Este trabajo se ha realizado gracias a una ayuda FPU (ref. FPU14/03593), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Asimismo, se vincula con los objetivos del proyecto de investigación I + D "BETA: Bibliografía Española de Textos Antiguos (II)" (FFI2015-69371-P) y del grupo de investigación "Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento" (ref. 941032) de la Universidad Complutense de Madrid, dirigidos ambos por el profesor Ángel Gómez Moreno.

as its characterization. This allows us to distinguish different aspects like the royal power promotion or the chivalric education, which are well-known concepts throughout the Sixteenth century.

## *Introducción*

A lo largo de estas líneas pretendo mostrar los primeros resultados de mi investigación doctoral en torno a la mentalidad y la propaganda presente en los prólogos de los libros de caballerías. En concreto, dada la amplitud del estudio, para no apabullar con información metodológica y teórica sobre el planteamiento y los límites de la tesis, he preferido centrar este trabajo en el panorama histórico-social que abarca el género del libro de caballerías, es decir, se atenderá a los diferentes aspectos históricos, culturales, políticos y sociales que tuvieron lugar de forma contemporánea a la publicación del corpus de ficciones caballerescas.

Este plan de investigación nació hace ya unos años a raíz de un proyecto de colaboración y de un trabajo de fin de máster, que terminó convirtiéndose en la verdadera antesala de la tesis. Ese primer acercamiento a esta línea de investigación no sólo permitió mi toma de contacto con el libro de caballerías, sino que me mostró la cantidad de posibilidades investigadoras que ofrecían las ficciones que enloquecieron a Alonso Quijano. Un estudio panorámico de la bibliografía me permitió ceñir el tema, primero del trabajo de fin de máster, y luego de la tesis exclusivamente al estudio de los prólogos del conjunto de corpus caballeresco establecido por el profesor Lucía Megías.[1] Por ello, esta tesis doctoral tiene como tema el estudio de los diversos rasgos históricos y propagandísticos que puedan encerrar el conjunto de prólogos de los libros de caballerías tardome-

[1] José Manuel Lucía Megías, "El *corpus* de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?", *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, núm. 4, 2001, s. p. Véase también J. M. Lucía Megías y E. J. Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII).* Madrid, Laberinto, 2008, pp. 60-64.

dievales y quinientistas; se trata, pues, de todo un análisis de la mentalidad de época que queda plasmada en los prefacios de estos escritos caballerescos. Esta afirmación resultaría evidente si se atiende al título que encabezará la tesis, "El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda", dado que su elección ha estado motivada por el hecho de ser lo suficientemente elocuente acerca de la materia a tratar en este trabajo.

## *El concepto de propaganda y su uso desde el poder*

Antes de abordar directamente el objeto de estudio propiamente dicho, que no es otro que el panorama histórico-cultural en el que resurge el género caballeresco en la Península Ibérica, y mediante el que se crea una mentalidad de época que se verá reflejada en los prólogos de los libros de caballerías, creo necesario dar una serie de apuntes sobre el concepto de propaganda y cómo éste se ajusta al entorno tardomedieval y renacentista. Actualmente, el diccionario de la RAE define 'propaganda' como la "Acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores", sin embargo, deja clara como segunda acepción que es también el conjunto de "Textos, trabajos y medios empleados para la propaganda", es decir, aquellos escritos o formas de expresión compuestos para cautivar a los receptores a los que convencer de ciertas ideas. Ello se complementa con la tercera acepción: "Asociación cuyo fin es propagar doctrinas, opiniones, etc.", que potencia ese punto de convencer y expandir cierta ideología.

Frente a este significado actual, el profesor Gómez Moreno asegura que, aunque haya cierto peligro de caer en el anacronismo al hablar de propaganda en textos medievales y renacentistas, ya que el término 'propaganda' no se documenta hasta el siglo XIX en el *Diccionario de la Academia* de 1843, dentro del ámbito de la propaganda oficial en

el entorno literario el significado que más se ajustaría para este tipo de trabajos sería "Aquello que debe ser establecido o fijado", una idea que se basa en la voz 'propagar' en el *Diccionario etimológico castellano e hispánico* de Corominas-Pascual, matizado por un sentido de obligatoriedad, de manera que se apela a mensajes codificados en palabras o imágenes, por separado o que viajen juntas.[2] Según el investigador, este universo se ve potenciado en ambientes como el teatral con los espectáculos cortesanos o eclesiásticos dominados en todo momento por una parateatralidad inherente. Los fastos de la corte, que podían provenir de festejos en torno a coronaciones, nacimientos o bodas, se convierten en un hábito, sobre todo a partir de los Reyes Católicos hasta alcanzar su cumbre en el Barroco. La grandiosidad que la corte transmitía era el reflejo de una impresión del poder oficial que se basaba en diversos mitos basados en el mundo clásico u otros temas literarios, con la reivindicación de un pasado ilustre para la nación y para sus gobernantes por medio de la *emulatio et imitatio veterum*.[3] El *roman* o ficción caballeresca no iba tampoco desencaminado y podía contener una gran carga ideológica, surcado por diferentes ideales políticos que desembocaban en una función propagandística de la obra, pues la ficción literaria no se atrevería a contravenir la ideología oficial que cimentaría su política de gobierno, con el máxime ejemplo del *Tirant* valenciano, donde el sueño de una Cristiandad fuerte, capaz de mantener Constantinopla, se conjuga con el pensamiento de los Reyes Católicos en torno a la idea de Cruzada que seguía viva durante su reinado.[4]

De cara al nacimiento del género caballeresco, es importante tomar en consideración por lo tanto su contexto autóctono, pues la literatura, al igual que cualquier otro arte, es hija de las circunstancias que la rodearon; por lo tanto,

[2] Ángel Gómez Moreno, "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria, dir., *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid, Dykinson, 1999, p. 315.
[3] *Ibid.*, pp. 316-317.
[4] *Ibid.*, pp. 332-333.

si no se entiende la política militar, religiosa, incluso matrimonial, de los Reyes Católicos, así como el aparato propagandístico que los envolvieron, es posible que se nos escapen diversos guiños a la realidad del momento. El matrimonio de la infanta Juana con Felipe de Habsburgo supuso el acercamiento de la caballería flamenca a tierras autóctonas, lo que propició la llegada de una de las primeras ficciones caballerescas: *Oliveros de Castilla*. De cualquier forma, la cuidadosa política matrimonial de los Reyes Católicos conllevó la creación de una red de relaciones familiares que no tenían otro fin que ahogar a Francia y que, sin haber sido en ningún caso el propósito, sirvieron casi en bandeja toda Europa a Carlos V, el nieto de los monarcas.[5]

Los Reyes Católicos se beneficiaron de la literatura de su época, que les sirvió para difundir su ideario y como herramienta propagandística de primer orden. Por supuesto, hay todo tipo de manifestaciones plásticas y arquitectónicas que forman parte de este entramado, como el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo. Sin ánimo de arrebatar ni un ápice de importancia al conjunto de las artes visuales, el aparato propagandístico real tuvo en la literatura y, de forma concreta, en los libros de caballerías uno de sus pilares fundamentales.[6] Ahora bien, el puente que salvaguarda la cruda realidad y el mundo de ensueño caballeresco es el prólogo. A modo de pórtico, este paratexto resulta una declaración de intenciones del autor de la obra. Fuera de todo ornato maravilloso, el libro de caballerías, al igual que cualquier otra obra de arte, se convierte en un testigo de su tiempo, de forma que recoge las angus-

[5] Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, vol. II. Madrid, Cátedra, 2012, p. 1707.

[6] Todo este panorama literario en el que se ancla el trabajo lo ha estudiado detenidamente Á. Gómez Moreno, "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria, dir., *op. cit.*, pp. 315-339, donde ya sitúa los libros de caballerías dentro de esta literatura propagandística. También es interesante el artículo de Alan Deyermond, "La ideología del Estado moderno en la literatura española del siglo XV", en Adeline Rucquoi, coord., *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*. Valladolid, Ámbito, 1988, pp. 171-193.

tias y obsesiones de la época de los Reyes Católicos. Lógicamente, no me puedo extender aquí en cuestiones historiográficas en torno a su política de conquista; únicamente, a modo de pincelada, me gustaría resaltar que la toma en Granada de 1492 no significó el fin de la cruzada religiosa, sino un simple punto y aparte. Una vez caído el reino nazarí, las miras de la monarquía se concentraron en el norte de África y en el lejano Jerusalén, en manos de los musulmanes. Sobre ambos reyes, especialmente Fernando, recayó el ideal mesiánico de conquista, aunque los dos se presentan como restablecedores de la fe católica.[7]

No fue sólo el establecimiento de la fe, sino también la expansión aragonesa por tierras italianas bajo la mano del propio rey Fernando y del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, durante los años en que comienza la publicación de los primeros libros de caballerías.[8] Más que un tópico literario, esa mentalidad mesiánica y profética se convierte en una obsesión de los escritores de la época, lo que conlleva que sea el eje central de obras como el *Armonial moralizado* de Antonio García de Villalpando, el *Cancionero* de Pedro Marcuello o la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba.[9] Se trata de toda una declaración de intencio-

[7] Para el estudio de los antecedentes y la presencia del mesianismo ligado a la figura de Fernando el Católico, véase Alai Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español,* Valladolid, Casa-Museo de Colón / Seminario Americanista de la Universidad, 1983.

[8] María Carmen Marín Pina, " 'Cimientos de verdad' en los primeros libros de caballerías", en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011a, pp. 85-100 y "La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la ficción caballeresca", en *Páginas de sueños*, *op. cit.*, pp. 101-125. Estos trabajos de Marín Pina resultan fundamentales para el estudio de la unión entre la historia y los primeros libros de caballerías, desde la influencia de los hechos históricos en el diseño de los personajes en el primero de los trabajos, hasta la influencia del mesianismo fernandino y los cambios en la concepción de la caballería en el segundo.

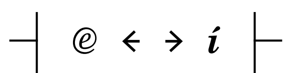
[9] Pedro Marcuello, *Cancionero*. Ed., introd. y notas de J. M. Blecua. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987; Pedro M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989; Ana Isabel Carrasco Manchado, "El *Armorial moralizado* de Antonio García de Villalpando: heráldica y propaganda de los Reyes Católicos", *En la España medieval*, núm. extra 1, 2006, pp. 113-130.

nes, cuyo reflejo se encuentra no sólo en obras panegíricas dedicadas a ambos monarcas, sino también en textos de ficción como los libros de caballerías. Parte de esta literatura propagandística fusiona el conjunto de artes plásticas con la obra literaria, formando un todo, como las iluminaciones del *Cancionero* de Pedro Marcuello.

Desde el universo de la guerra y de las batallas es necesario que nos traslademos hasta el mundo cortesano del "otoño" medieval. El siglo XV supuso la recuperación de todo el espíritu caballeresco en un intento de recrear un pasado glorioso que enmascaraba a los caballeros con esa pátina de cortesía a lo largo de los festejos como defendía Keen. Según el estudioso, el caballero medieval no sólo será el noble armado a caballo, o el miembro de la clase guerrera marcada con una función bélica, sino que también se identificaba con ese personaje de las novelas que recuerdan la exaltación de la cortesía como parte del comportamiento caballeresco. Ello supone unas implicaciones éticas para estos hombres, que quedarían fuera del ámbito de batalla una vez estuvieran en el salón de la corte, y que encarnan virtudes de la buena caballería como la proeza, lealtad, liberalidad, cortesía y nobleza de espíritu.[10] Es por ello que en la vida real, la caballería sólo era un disfraz, un sistema de formas, palabras y ceremonias que proporcionaba unos recursos para adornar su vida real con el brillo literario de la que deriva en la imagen del caballero tardomedieval que analizó Huizinga.[11] Ahora bien, los Reyes Católicos recuperan esa ambientación cortés, casi ficticia, donde los caballeros luchaban en las guerras para obtener el amor de su dama. Los juegos y combates caballerescos se dieron a lo largo de toda Europa con la existencia de unos

[10] Maurice Keen, *La caballería*. Trad. de Elvira e Isabel de Riquer. Barcelona, Ariel, 2008, pp. 12-13.

[11] Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Trad. de José Gaos. Madrid, Alianza, 1971.



caballeros andantes que recorrían las diferentes cortes tal y como relata Martín de Riquer.[12]

Aquí en la Península, el reinado de los Reyes Católicos supuso el resurgimiento de este tipo de fiestas tras el parón que había supuesto el reinado de Enrique IV. Las bodas, bautizos o entradas reales eran excusas perfectas para la celebración de diversas justas o torneos en los que era habitual que participara el mismo rey.[13] El libro de caballerías se encontraría fusionado con este cosmos, tanto dentro de la propia obra, como en la vida real, donde los nobles intentaban recrear las hazañas de los héroes. Todo este universo es el que Pedro M. Cátedra explica con la denominación "la caballería de papel".[14] Este mundo cortesano no decayó con la llegada de Carlos V al trono, sino que, más bien, se animó a continuar. Procedente de tierras flamencas, el monarca era un gran entusiasta de este tipo de festejos, como continuó siendo a lo largo de toda su vida; es más, las ficciones caballerescas se encontraban entre sus lecturas favoritas.

No en vano, de forma independiente a la crítica de los moralistas, los libros de caballerías se convirtieron en una de las lecturas favoritas de la corte, incluso Isabel la Católica, caracterizada por su austeridad, conservaba a su muerte en su biblioteca diversos ejemplares del género.[15]

[12] Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*. Madrid, Gredos, 2008.

[13] María Jesús Díez Garretas, "Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 74, 1999, pp. 163-174.

[14] P. M. Cátedra, *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid, Abada Editores, 2007.

[15] Ian Michael, " 'From her Shall Read the Perfect Ways of Honour': Isabel of Castile and Chivalric Romance", en Alan Deyermond e Ian Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 1989, pp. 103-112. Sobre los lectores de libros de caballerías están Anna Bognolo, "Sobre el público de los libros de caballerías", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, coords., *Literatura medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Litertura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. I, pp. 125-129, y J. M. Lucía Megías y M. C. Marín Pina, "Lectores de libros de caballerías", en J. M. Lucía Megías, ed., *"Amadís de Gaula", 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 289-311.

Asimismo, las celebraciones a modo de justas y festejos de tintes caballerescos se dieron a lo largo de todo el reinado carolino, incluso con su hijo Felipe II, quien fue agasajado con este tipo de entretenimientos a su llegada a los Países Bajos.[16] Aun así, no se puede pasar por alto el arte visual o escrito que rodeó a la figura de Carlos V y que vino a plasmar una imagen del César que se transmite a lo largo de todo el arte de la primera mitad del siglo XVI.[17] Sin embargo, hasta llegar a este punto habría que hacer un análisis del proceso de configuración de la imagen del poder de Carlos V, como la planteada por Checa Cremades.

Según el investigador, a principios del siglo XVI surgía en España, Francia o Inglaterra el concepto de monarquía nacional, que conllevaría una nueva imagen del poder con un soberano fuerte, poderoso, distanciado de sus súbditos y victorioso en el ámbito militar. Según avanza el siglo XVI, cada vez sería más clara la idea de una representación directa e inmediata de la magnificencia, la gloria y el poder del soberano, ya que era necesario que una imagen cumpliera, sobre todo, con una serie de funciones representativas, conmemorativas e incluso propagandísticas,[18] algo que en nuestro caso se expandirá a los textos literarios y, más concretamente, a los libros de caballerías.

Checa señala que la construcción de este sistema referencial en torno a Carlos V pasaría por varias etapas que dependerían de los acontecimientos políticos que se sucedían a lo largo del reinado, la evolución cultural del siglo XVI y del distinto juego de fuerzas presentes en su propia cor-

[16] P. M. Cátedra, "Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V", en Juan Luis Castellano Castellano, *et al.*, eds., *Carlos V: europeísmo y universalidad: [congreso internacional, Granada, mayo de 2000]. Vol. 1, La figura de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001 pp. 81-104; Alberto del Río Nogueras, "Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549", *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 285-302.
[17] Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987. Véase también del mismo autor *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso, 1999.
[18] F. Checa Cremades, *Carlos V: la imagen del poder…*, *op. cit.*, p. 11.

te.[19] Desde el inicio, se estructura a Carlos V como un *miles Christi* al fundir la ideología caballeresca de origen borgoñón de su infancia y primera juventud, con la influencia del intelectualismo erasmiano y el sentido dantesco del Imperio de los hombres.[20] No en vano, según Checa, uno de los orígenes para esta caracterización es la imagen del emperador como Nuevo Mesías, o la del gobernante como Buen Pastor. Se trata de una herencia directa de la idea de poder medieval, cuando se pensaba en el político como padre y señor de sus súbditos, y que se liga con el perfil del monarca-padre del reino. Esta idea tiene un fuerte anclaje con el mesianismo, de manera que Carlos aparece como el nuevo salvador, un concepto que se expande pronto debido a sus tempranas victorias, pues no se olvide que tras la muerte de Fernando el Católico, las esperanzas del monarca mesiánico recaen en la figura de Carlos V como heredero natural para continuar las conquistas norteafricanas hacia Oriente.[21]

A través de la realidad política del gobierno del emperador, se produce un proceso hacia una efigie autoritaria en la que se remarcaban los rasgos clásicos y estoicos sobre los caballerescos y medievalizantes: se configura así una imagen más "moderna". Como ya se ha mencionado, en España los Reyes Católicos también contaban con la importancia de la arquitectura y la heráldica en la difusión de la imagen del poder, pero la tradición borgoñona e imperial suma el valor propagandístico que tenían los retratos, los tapices, las medallas, incluso el valor difusor de la imprenta o del impacto que lograban las vistosas armaduras,[22] elementos estos últimos que conectan con el libro de caballerías y la literatura caballeresca como disfraz que enaltece esta imagen de poder.

Es precisamente la caballería uno de los mecanismos para la construcción retórica de Carlos V como héroe; no en

[19] *Ibid.*, p. 14.
[20] *Idem.*
[21] *Ibid.*, p. 77. Asimismo, A. Milhou, *op. cit.*
[22] *Ibid.*, pp. 14-15.

vano, la imagen mítica del caballero persiste en la cultura cortesana del siglo XVI, ya fuera de la idea tan erasmista del caballero cristiano o literaria del caballero andante, si bien el gusto por lo caballeresco se comprende como algo específicamente borgoñón y neomedievalizante.[23] No obstante, el tipo de héroe del Renacimiento de Carlos V tiene como fuente la figura protagonista de los libros de caballerías y las ficciones caballerescas: el héroe que encarna el caballero andante. Es más, resulta fundamental el valor emblemático que atesoran los objetos en torno a Carlos V, pues significa la pervivencia de un sistema simbólico medieval que encuentra en las ficciones caballerescas su mejor expresión. La crianza de Carlos V en la corte borgoñona explica el tono caballeresco y medievalizante de las primeras representaciones, que contrastarán con el intento carolino de revitalizar el Imperio romano, casi un sueño en el momento de transición a los estados modernos.[24]

En esta línea, su imagen como reflejo del poder real se traduce en el palacio de Carlos V de la Alhambra, una prueba viviente de su icono a modo de emperador romano. Además, la escultura de *El emperador Carlos V y el Furor* es una muestra de la victoria del monarca sobre los herejes protestantes y su defensa del catolicismo. La pieza se trata de un modelo típico del vencedor y el vencido, concebido este último como ser monstruoso e irracional, relacionado con la idea hercúlea del César para glorificar las campañas antiprotestantes del emperador. Se encarga en 1549, tres años después de la victoria sobre la Liga luterana, pero cuando el enemigo todavía está presente en el territorio propio del imperio. Como el retrato de Tiziano tras la victoria en Mühlberg, se trata de un testimonio y una interpretación general de la imagen del héroe del Renacimiento, concretada en Carlos V.[25]

[23] *Ibid.*, pp. 19-22,
[24] *Ibid.*, p. 19.
[25] *Ibid.*, pp. 137-138.

Otro elemento a tener en cuenta es el tema del perdón, pues constituye un eje mitificador del César en esta campaña contra la Liga de Esmalcalda. La idea de la *Pax carolina*, frecuente a partir de estas fechas, es una de las últimas imágenes de la propaganda oficial, la de Carlos V Pacificador, que se extenderá en conjuntos iconográficos más allá de su muerte.[26] Va a ser el tono final de la mitificación del emperador, incluso tendrá su reflejo dentro de los libros de caballerías. Esta virtud del perdón y de la clemencia, junto con la imagen final del Carlos Pacificador, se deja sentir en el último paratexto de Feliciano de Silva, uno de los grandes desarrolladores del género, en su *Rogel de Grecia*, donde tras una dedicatoria a la reina María (hija del emperador), introduce de forma nada velada una alabanza de corte épico a Carlos V. Con un retrato pintado con palabras, recrea su victoria contra los príncipes alemanes protestantes en la batalla de Mühlberg, así como la clemencia con la que trata al enemigo al final de la contienda.[27] De esta forma, el poder del espíritu imperial y el valor del catolicismo se convierten en los protagonistas de un prólogo de dimensiones cuasiépicas; la preponderancia de estas ideas pone de relieve el propio valor propagandístico de esta mentalidad carolina y religiosa, frente a los enemigos de la fe y del imperio, además de servir como introito para las aventuras de los caballeros amadisianos.

Durante esta transición, desde el otoño medieval se produce además un racimo de cambios dentro del entramado militar, el paso hacia un ejército profesionalizado donde la caballería, metafóricamente hablando, cederá paso a la artillería. Se refleja así el cambio de la consideración del oficio caballeresco, que se produce a lo largo del siglo XVI, en que el caballero pasa de mero soldado a capitán de los ejércitos, e incluso a gobernador de los territorios conquistados en tiempos de paz, como ocurre con el caballero Claribalte,

[26] *Ibid.*, pp. 134-135.
[27] Feliciano de Silva, *El Don Florisel de Niquea la primera [-segunda] parte de la quarta de la choronica del Principe Florisel de Niquea.* Impresso en Çaragoça. por Pierres de la Floresta, 1568, fols. I-IV.

quien muestra sus dotes como gobernante y gran capacidad para regir su reino.[28] Dentro de la teoría caballeresca, se produce una evolución en el oficio militar, de modo que el caballero se ve sustituido por el capitán, en un intento de acabar no sólo con los principios caballerescos, sino también con la propia clase social.[29] En sí, lo que se produce es un nuevo concepto de milicia, una modernización en el ejército, dirigido ahora por la figura del capitán que sustituye al caballero dentro de la dirección en el campo de batalla. La diferencia esencial se basa en que el capitán huiría del discurso linajístico y nobiliario, de forma que su evolución oscila del estado de la caballería al oficio del capitán. No obstante, el sueño caballeresco y la visión heroica se mantienen por medio de los libros de caballería y de diversas representaciones artísticas o escénicas; es más, la propia "caballerosidad" como una aspiración casi ética destaca como sinónimo del comportamiento adecuado.[30] Es así como, mientras que la caballería en tanto que clase social y figura militar se ve cada vez más acorralada, su prototipo idealizado vive un momento álgido en las páginas de las ficciones, en los juegos caballerescos y en el medio artístico.

Esta situación no es novedosa, puesto que el debate acerca de la consideración del estado de la caballería vive un momento álgido a partir del siglo XV, donde, por influencia de Leonardo Bruni en escritos como *De militia* (1492), la caballería del momento se une a la vieja *militia* romana, con sus ideales de servicio a la república. Se basa sobre todo en la consideración de que el caballero tendría la obligación de buscar una ocupación alternativa a la milicia en los tiempos de paz, lo que conlleva que la caballería adquie-

[28] Jesús Rodríguez Velasco, "Esfuerço. La caballería, de estado a oficio (1524-1615)", en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno, eds., *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua.* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 661-689; Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*. Ed. de A. del Río Nogueras. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 3.
[29] J. Rodríguez Velasco, *op. cit.*, p. 664.
[30] *Ibid.*, pp. 670, 686.

ra una pátina eminentemente práctica, en oposición a un movimiento paralelo dominado por la caballería romana o cortés nacida en el ámbito de la literatura. Entre ambas se establece una rivalidad en la que, mientras la primera tendrá un propósito docente, la segunda adquirirá unos rasgos exhibicionistas, mucho más atractiva como modelo caballeresco. Se trata, por tanto, de dos formas de entender la caballería: una en relación con la vida cortesana y su dimensión lúdica o deportiva, y otra con un fin de utilidad, más prosaico, pero con mayor éxito en el conjunto de tratados teóricos europeos.[31] No en vano, ello supone una oposición entre dos conceptos: la res pública y la corte, de manera que la primera respalda el ascenso de la nueva nobleza, una corriente renovadora que encontró su oposición en Castilla, donde la caballería se mantiene como un grupo aislado sin posibilidad de incorporar a nadie. En relación estrecha y directa con este asunto, el siglo XV se caracterizará por su debate de la caballería y el oficio caballeresco, en que se argumentaba entre una nueva nobleza, ascendida por sus actos, y no por su sangre y su estirpe familiar, en la que se escuda la "vieja" nobleza, de forma que la caballería se fundamenta en el valor de la estirpe del noble, cerrando la puerta a la capacidad de ascenso que la nueva nobleza quería asignar a la caballería.

Hay que mencionar que, en relación con esta consideración de la caballería circunscrita a esta nobleza antigua, vale la pena tener presente en este estudio los fundamentos ideológicos del poder real, es decir, los diversos símbolos y estrategias que buscan la justificación y legitimación del poder político de los reyes, y que con los años

[31] Resultan fundamentales los estudios de J. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo* (Valladolid, Junta de Castilla y León / Consejería de Educación y Cultura, 1996) y "La caballería cortés ante la caballería romana", en Javier Gómez-Montero, dir., Bernhard König y Folke Gernert, eds., *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da "Orlando" al "Quijote"). Literatura caballeresca entre España e Italia (del "Orlando" al "Quijote").* Salamanca, 2004, pp. 507-524.

heredarán las familias nobles.[32] Desde esta perspectiva de análisis, se aprecia el anclaje de este poder político, y de las características definitorias del caballero, sus valores y sus virtudes prototípicas, dentro de la familia destinataria en el prólogo de los libros de caballerías, muchas de ellas pertenecientes a la alta nobleza. La presencia de estas ideas es especialmente importante mediante conceptos como la "estirpe real" y el poder del "linaje elegido", que encarna una ascendencia especial, marcada por una elección divina, y cuenta con una enorme importancia debido a su poder legitimador del poder. La estirpe contará además con la protección celestial que asegura su pervivencia, así como su legitimidad en el poder o, incluso, su poder sacralizador; es por ello que el rey llega a serlo por el hecho de pertenecer a una familia escogida para sustentar la dignidad real.[33]

Esta situación se puede hacer extensible a la nobleza o, en el caso de las ficciones, a los caballeros descendientes de reyes y emperadores. Ello se desprende de paratextos como los primeros Palmerines, donde se da una tremenda importancia a la familia y a la herencia transmitida por esa estirpe familiar hasta llegar al destinatario de las ficciones. Por otro lado, una variante de este símbolo se hallaría en el *Reinaldos de Montalbán*, donde ese linaje real se transforma en una estirpe novelesca que recrea los ascendientes de Reinaldos, pasando por personajes como Carlomagno, Roldán y Oliveros.[34] Asimismo, resulta notable la presencia del mesianismo y providencialismo, entendido como el hecho de que el monarca ha sido escogido por Dios para llevar a cabo un plan político concreto, pero que cuenta con una visión religiosa; en cualquier caso, lo crucial es que el rey se convierte en el instrumento mediante el que se produce

[32] José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid, Eudema, 1988.
[33] *Ibid.*, pp. 65-67, 231, 236
[34] *Palmerín de Olivia*, M. C. Marín Pina, introd. y pról. G. Di Stefano y D. Pierucci, rev. Alcalá de Henares / Madrid, CEC, 2004, pp. 4-6; *Primaleón,* M. C. Marín Pina, ed. Alcalá de Henares, CEC, 1998, p. 2; *Reinaldos de Montalbán, Libro del noble y esforçado & invencible cavallero Renaldos de Montalvan*, I. A. Corfis, ed. Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001, pp. 62-63.

la intervención de Dios, del mismo modo que ocurre con caballeros como Esplandián, quien cumple una misión fundamental encabezando una cruzada contra los infieles, defendiendo Constantinopla y convirtiéndose, finalmente, en emperador.[35]

Al tiempo, todo este proceso lleva a que los teóricos de la caballería aquí en la Península se muestren a favor de que el caballero se instruya con lecturas apropiadas para su condición militar, como declara Alfonso de Cartagena. El estudioso cuatrocentista defiende en su *Doctrinal de caballeros* la importancia de una serie de lecturas que ayuden a la formación del noble. En su prólogo, Cartagena destaca el valor de los tratados teóricos de la Antigüedad, las crónicas y las leyes; además, en el Libro I habla de la importancia de leer diferentes hechos de armas a los caballeros durante sus momentos de asueto.[36] A partir de estas consideraciones, estos prefacios tratan de dar a los libros de caballerías unas vestiduras de espejo de príncipes, un disfraz de escrito instructivo que emplea como excusa la educación, los actos y hazañas del caballero como los mejores ejemplos que pueden guiar la conducta de un potencial lector noble, muchas veces identificado con el propio destinatario de la obra, hasta el punto que ese nombre de "espejo" se reproducirá en el título de diversas obras, como *Espejo de caballe-*

[35] *Reinaldos de Montalbán…, op. cit.,* pp. 71-77, 238, 244; Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*. Ed. de C. Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003, pp. 114-115.

[36] Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*. Ed. de J. M. Viña Liste. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1995. En las primeras, subraya la importancia de los tratados teóricos y las crónicas; mientras que en las segundas, destaca el valor de la lectura de diferentes hechos de armas. Véase también una explicación sobre esta obra en F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. Los orígenes del humanismo, el marco cultural de Enrique III y Juan II* (vol. III, Madrid, Cátedra, 2002), habla de este tipo de lecturas apropiadas para los caballeros. También ha destacado la importancia de los tratados teóricos para la formación de la caballería Á. Gómez Moreno, "La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento", *Evphrosyne*, núm. 23, 1995, pp. 83-97. El mismo investigador ha vuelto a reivindicar la presencia de los tratados de *re militia* en el paso del Medievo al Renacimiento "Tratados y lecturas de *re militari*", en José Manuel Lucía Megias, ed., *"Amadis de Gaula"…, op. cit.*, pp. 278-282.

*rías*, o el *Espejo de príncipes y caballeros*, que remiten inexorablemente a la educación caballeresca.[37]

Dentro de los ideales humanistas y renacentistas que se plantearán en el prólogo del libro de caballerías, uno de los más recurrentes será el debate entre las armas y las letras, así como la dedicación del caballero a tales actividades. A pesar de que parezca un tópico que pueda estar muy trabajado, falta todavía un estudio preciso sobre las armas y las letras en el libro de caballerías que articule su uso particular en las ficciones. Aquí simplemente planteo unas pequeñas cuestiones sobre el papel del caballero y el letrado a lo la largo de los Siglos de Oro para comprobar cómo la rivalidad entre ambos fue una cuestión *in crecendo* a lo largo del siglo XVI. Como explica Joseph Pérez, en los últimos coletazos de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, la aristocracia se caracteriza especialmente por su ocupación guerrera; sin embargo, algunos de sus miembros se empiezan a interesar por temas culturales, de manera que el caballero será no sólo un soldado, sino también un poeta o escritor como el marqués de Santillana, Jorge Manrique y, más adelante, Garcilaso de la Vega. La guerra seguirá dando una gloria aceptada socialmente, mientras que la poesía no pasa de ser un mero pasatiempo, aunque de obligado cumplimiento para el caballero, con un cultivo de las actividades literarias y artísticas en la corte. Todo ello supone una motivación para el estudio y formación en los clásicos y las Humanidades, y rehabilitación de los autores de la Antigüedad, además de conformar una serie de cortes aristocráticas, como la que se plantea en *El cortesano* de Castiglione, que favoreciera las actividades intelectuales.[38]

Poco a poco el estudio de las letras se empieza a especializar, y termina por derivar en los estudios de ciencias jurídicas y leyes, de modo que el letrado se identifica con el

[37] Hecho ya señalado por Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*. Pisa, Giardani Editori, pp. 34-35.

[38] Joseph Pérez, *Humanismo en el Renacimiento español*. Madrid, Gadir, 2013, pp. 105-108.

profesional jurista que comienza a abarcar los cargos administrativos creados bajo el gobierno de los Reyes Católicos y Carlos V en su burocratización de los diferentes reinos y la creación del Estado moderno. Ello conduce a que los letrados entren en competencia con los caballeros dentro de los puestos de mando de la administración o de los consejos. En palabras de Joseph Pérez, "La oposición entre las armas y las letras, lejos de ser un tópico para debates académicos, tiene un alcance sociológico muy importante: significa la rivalidad entre capas sociales distintas para hacerse cargo de los puestos clave del Estado".[39]

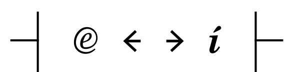
Aunque se mantiene la idea de que el caballero cumple una función política y social fundamental, como es la defensa de la república, y sus actos se enfocan en el bien común, más que en la gloria personal, su valor bélico debe ir unido a la justicia y prudencia, valores que se relacionan habitualmente con el letrado y el hombre de gobierno. Los letrados continúan ocupando cargos destacados durante el reinado de Felipe II, comienzan incluso a gozar de privilegios de hidalguía y se convierten en nobles: las letras se ennoblecen no ya como un complemento a la caballería, sino por el servicio que han realizado por sí solas. Los letrados ascienden a caballeros, pero muchos caballeros se hacen letrados, de manera que en el siglo XVII se fusionan la figura del caballero y del letrado, y la nobleza tradicional termina por reivindicar las funciones directivas, sólo que adaptándose a la nueva situación. Estas circunstancias llevan a que la aristocracia haya terminado por renunciar a su función guerrera y militar, que era al fin y al cabo su función principal. Al tiempo que pierden la espada definitivamente, los nobles tomarán la pluma, pero será un paso que responda al desarrollo del siglo y a los cambios de mentalidad que van desde el final de la Edad Media hasta el Barroco.[40]

[39] *Ibid.*, p. 109.
[40] *Ibid.*, pp. 112-116.

De forma tradicional, el prólogo del libro de caballerías se convertirá en un espacio que recrea el sueño de ese noble caballero, referido al destinatario de la obra, o su familia, que forma parte en la victoria y tomas famosas, muy especialmente las sucedidas contra los musulmanes en los últimos coletazos de la conquista de Granada, como se ve desde los primeros "Palmerines" (1511-1512) o el *Platir* (1533) hasta llegar el final del género con el *Policisne de Boecia* (1602).[41] Esos pórticos del libro de caballerías se recrean en el recuerdo de un tiempo más o menos lejano, el proemio es un reflejo de un pasado que poco a poco se disuelve, pero siempre haciendo hincapié en la fama y en el triunfo familiar. De este modo, el valor militar de la nobleza no se pone en entredicho, y conecta con las hazañas de los caballeros que prologan, éstos sí protagonistas de aventuras de un tiempo pasado mitificado.

En relación con este proceso, y con este enfrentamiento entre las armas y las letras, cabe señalar que estos cambios en el oficio caballeresco, donde se pasa de empuñar la espada a la pluma, se entrecruzan con la formación del caballero cortesano, que puede compartir rasgos con el dibujo que Castiglione termina por sistematizar en *El cortesano*. En este caso, el prólogo del libro de caballería subraya con gran énfasis la formación letrada del caballero, es decir, que el guerrero no sea un mero militar, sino que adquiera una formación letrada por la que sea capaz de desenvolverse en tareas de gobierno y en el ámbito de la corte: se diseña la silueta del caballero cortesano, aunque las armas todavía sean el instrumento principal que deba empuñar el caballero frente a la pluma, tal y como ocurre en el prólogo del *Floriseo* (1516). Es más, a pesar de la habitual supremacía de las armas en la educación del caballero, el libro de caballerías esconde un prólogo en el que las letras se

[41] *Palmerín de Olivia*, *op. cit.,* pp. 4-6; *Primaleón*, *op. cit.,* p. 2; Francisco Enciso de Zárate, *Platir*, *op. cit.,* p. 3; Juan de Silva y de Toledo, *Policisne de Boecia*. Ed. de E. Jo. Sales Dasí. Alcalá de Henares, CEC, 2008, pp. 5-6.



llegan a declarar superiores a las armas: el *Silves de la Selva*, un texto marcado por su impronta erasmista.[42]

Sin embargo, estos datos no demuestran que el libro de Castiglione influya de forma directa en los prólogos de los libros de caballerías; más bien, todo parece indicar que las ideas del italiano ya se encontraban presentes en el ideario colectivo común de los nobles del momento.[43] No obstante, sí se perciben elementos en los prólogos caballerescos que coinciden en cierta medida con muchas de las ideas plasmadas en el diálogo del italiano, como la supremacía de las armas sobre las letras en la educación caballeresca, o los conceptos de magnanimidad y templanza del caballero como rasgos virtuosos, que Castiglione estipula como características propias del cortesano. Es por ello que la evolución entre ambos conceptos es clara, y se puede apreciar una gradación desde el caballero medieval envuelto en la guerra hasta el cortesano que se mueve ya mejor en el salón de palacio que en el campo de batalla.[44] Con todo ello, este binomio de armas y letras está en relación directa con los aspectos mencionados: el ocaso de la nobleza militar que mencionaba Joseph Pérez, el poso de la caballería o *militia* romana, es decir, el caballero gobernante de sus territorios en tiempos de paz, y todos los conceptos de educación de príncipes y nobles que los autores quieren introdu-

[42] Fernando Bernal, *Floriseo*. Ed. de J. Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares, CEC, 2003, p. 1; Pedro de Luján, *Comi□ca la dozena parte del inuencible cauallero Amadis de Gaula, que tracta de los grandes hechos en Armas del esforçado Cauallero d'n Silues de la Selua con el fin de las guerras Ruxianas*. Seuilla, e[n] casa d[e] Dominico d[e] Robertis, 1549, fol. 2v.

[43] Unos grandes estudios de la obra de Castiglione tanto con la traducción que tuvo en España como por la relación con el momento de su publicación son Marguerita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español* (Madrid, Real Academia Española, 1959) y Peter Burke, *Los avatares de "El Cortesano": lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*. Trad. de Gabriela Ventureira. Barcelona, Gedisa, 1998. Sigo la edición de Baldassare Castiglione, *El cortesano*. Ed. de M. Pozzi. Trad. de Juan Boscán. Madrid, Cátedra, 2011.

[44] Alberto del Río Nogueras, "Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en Aires A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, coords., *op. cit.*, vol. II, pp. 73-80.

cir en los paratextos para presentar y defender sus obras frente a las críticas.

Una vez revisados todos estos puntos, y tras la síntesis ofrecida, es posible adentrarse en el estudio particular y profundo de cada uno de los prólogos de los libros de caballerías y comprobar el alcance de estas ideas. Ello permite analizar el diferente reflejo que tienen unas y otras según el momento de escritura de la obra, el ámbito receptor del libro, o los motivos de cada autor para presentar referencias a la historia, y cómo éstas pueden esconder un propósito propagandístico. En definitiva, estos conceptos no son en ningún caso una conclusión, sino el punto de partida desde el que comienza el estudio individual de cada prólogo. Se trata así de un compendio de características, rasgos o elementos ligados a la mentalidad y la propaganda oficial de círculos cercanos a la nobleza y la corte, que se tendrán en cuenta a la hora de disertar sobre los introitos caballerescos en los análisis particulares que se llevarán a cabo en la tesis doctoral.

# ATUENDOS GALANES PARA CRIATURAS EXTRAÑAS EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS I: LOS GIGANTES

*@*

ANDREA FLORES GARCÍA
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

RESUMEN: En los libros de caballerías los gigantes se caracterizan por su altura, soberbia y maldad, con la que se relacionan con los demás personajes. Su presencia es notoria en aventuras bélicas, en donde su imagen demuestra rudeza tanto en el hablar como en el vestir; generalmente se cubren con elementos de la naturaleza como pieles, huesos y conchas de animales; sin embargo, hay ciertos episodios en los que se da un contraste entre su apariencia física y su atuendo. Este estudio analiza la vestimenta del gigante en algunos episodios caballerescos, donde la riqueza de telas bordadas con hilos de oro y la variedad de ornamentos y joyas crean un contraste entre la belleza de la ropa y el físico del gigante, con ello se propondrá un primer acercamiento a los atavíos de gala de los personajes antagónicos en los libros de caballerías.

ABSTRACT: In the chivalric romances the giants are characterized by their height, arrogance and malice with the other characters. Their presence is notorious in war adventures, where their image shows roughness to speak as well as to

dress; generally, they covered with elements of nature such as skins, bones and shells of animals; however, there are some episodes in which there is a contrast between their physical appearance and their attire. This article analyzes the giant's clothing in some chivalrous chapters, where the richness of the fabrics, the embroidery with gold-threads and the variety of ornaments and jewelry create a contrast between the beauty of the clothes and the physique of the giant, with it will be proposed a first approach to the antagonistic characters' gala costume in the books of chivalry.

Alejados del patrón ideal de belleza y comportamiento en los libros de caballerías, los gigantes se presentan como seres antagónicos en los que la mesura, el físico y el habla carecen de la cortesía caballeresca en pro de los menesterosos. Seres que actúan bajo sus ideales paganos, son transgresores de los valores de la cristiandad y desmesurados en su comportamiento. La crítica literaria se ha enfocado en el estudio de su físico en relación con su comportamiento y las palabras que profieren en distintas situaciones y ha establecido una relación de estos tres aspectos que comparten la soberbia.

Dicho de otra forma, en el mundo caballeresco convergen dos grupos, por un lado, el héroe y sus compañeros de la corte, quienes luchan en defensa de los necesitados y, en contraparte, aquellos que por egoísmo obstaculizan las hazañas del caballero a fin de defender su idolatría.

Esta rudeza de comportamiento no sólo se reflejará en su forma de hablar y de actuar ante los demás, sino que un nuevo elemento para percibir su dureza se da a través de la vestimenta, por medio de los elementos de la naturaleza que usan para cubrir su cuerpo.

El interés de esta investigación es presentar un primer acercamiento al uso de la vestimenta de los gigantes tomando como eje los diferentes materiales para su confección y los lugares en donde la usan, desde su presencia en bosques e ínsulas, hasta su estadía en palacios, sin importar si son paganos o recién convertidos al cristianismo. Se analizarán tanto las prendas más comunes que los caracte-

rizan desde la Antigüedad, como aquellas que, de menor aparición y singularidad en su composición, contrastan con la apariencia de estos personajes otorgándoles un tinte de galanura y de sofisticación en el vestir.[1]

## *Cubrirse con pieles y conchas*

La imagen más común que se conoce de los gigantes es que tienen una estatura muy superior a la de los demás, un cuerpo frondoso y un comportamiento violento. Su entorno hace que "manifiesten su naturaleza semianimal a través de algún rasgo beluino: colmillos, garras, pilosidad, etc.",[2] características que armonizan con su vestir, de ahí que la mayoría aparezcan cubiertos con elementos toscos, rudimentarios y poco vistosos: "El jayán estaba vestido de pieles de animales y parescía en su figura d'estos jayanes ser gente apartada de la conversación de los otros".[3] Su primer contacto con una cobertura es la piel de animal, debido a su descomunal fuerza y a su vivienda en la foresta debe cazar para suplir sus necesidades. Éstas, en un primer momento, son para protegerse de la intemperie; sin embargo, la tosquedad de las pieles no se limita sólo para el pastoreo, sino que para combatir se sobreponen más capas de animales: "E luego, por la puerta, un jayán, el más grande y espantable del mundo, armado de unas armas de cuero de león, muy fuertes".[4] Esta protección contribuye a la for-

[1] Este trabajo forma parte de una serie de estudios sobre "Atuendos de gala para los personajes antagónicos en los libros de caballerías", en los que se observa la originalidad de los detalles y el modo de confección para seres que se oponen al ideal caballeresco. Para este trabajo sólo se analizarán algunos episodios en donde la vestimenta otorga distinción al gigante por su composición y por los accesorios que la conforman, sin ahondar en las generalidades que la crítica ha aportado para este personaje. Se tomará como base un caso particular de ropa para gigante hallado en el *Baldo* y se complementará con referencias a otros ejemplos de jayanes que aparecen en estos libros.

[2] Francisco Márquez Villanueva, "El tema de los gigantes", en *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, p. 302.

[3] *Polindo*. Ed. de Manuel Calderón Calderón. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 67.

[4] *Ibid*., p. 270.

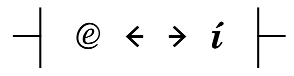
mación de una imagen salvaje y agresiva, pero también responde a una necesidad de adaptar los materiales para confeccionar trajes de guerra, ya que, debido a su cuerpo, son pocas las armaduras de acero creadas para ellos. Cuando se mencionan, lo primero que se nota es su dureza: "el gigante salió y venía armado sobre la loriga de unas fojas muy fuertes, en su cabeça un muy fuerte yelmo".[5] En correspondencia con su fuerza, los materiales de la armadura deben ser resistentes para soportar los golpes y las caídas que sufra.

En un grado más alejado de la realidad, también utilizan conchas: "porque siempre se arman con unas armas de un cuero de muchas y muy fuertes conchas de una sierpe que él mató".[6] Corazas colocadas a manera de hojas metálicas para permitir el movimiento durante el combate, pero de gran dureza para sobrellevarlo. Estos elementos rudimentarios están en armonía con el tipo de jayanes que los usan, de comportamiento tosco y más cercanos a la naturaleza. Pero a pesar de estos tópicos tradicionales, surgen nuevos elementos que caracterizan a ciertos gigantes, ya sea en su forma de hablar, actuar o vestir, que los alejan un poco de la rudeza que los caracteriza.

## *Vestirse con telas, metales y piedras preciosas*

En oposición a esta generalidad, en los libros de caballerías aparecen algunos gigantes que rompen con el patrón de rudeza y bestialidad en su vestir al usar elementos textiles y tejidos de alta calidad para sus atuendos, ya sean elaborados por ellos mismos o que les fueron regalados por otros. A esta minoría pertenecen "aquellos gigantes que son con-

[5] Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís I.* Ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 71.
[6] *Polindo, op. cit.,* p. 33.



trarios a lo que su naturaleza indica”,[7] en este caso, en su vestir, pues si bien es cierto que estos seres se caracterizan por el uso de trajes toscos creados con pieles de animales, dentro de los libros de caballerías aparecen algunos ejemplos de gigantes bien vestidos, cubiertos con finas telas y aderezados con extraños accesorios. Uno de los ejemplos más notorios se localiza en el *Baldo*, en el personaje del gigante Callibufeo:

> Allegado a las puertas de la sala del emperador, los porteros no lo dexaron entrar, pero los cavalleros que dentro estavan, oyendo tan terrible cosa estar allí, quisiéronlo ver y dixéronselo al enperador y por su mando entró en la sala el gigante Callibufeo. Grande admiración les ponía la fea catadura del gigante y de sus vestiduras, las cuales eran d’esta manera: él traía una aljuba que le llegava a los tovillos, de damasco negro colchado y todas las labores levantadas con el algodón; toda la delantera traía abrochada con sus cordones negros; traía unos chinelones de cuero muy rezio con solas dos suelas, las cuales enlazaban unas cuerdas de oro torcidas; atávalas a los tovillos y lo que sobrava rodeava toda la pierna desnuda con ellos; no traía más cobertura sobre los pies. Traía unos guantes en las manos de cuero de tigre. No eran hechos como los de acá sino los cuatro dedos juntos y el pulgar por sí. Tenía ceñido un tovajón de tafetán negro, del cual colgava una cimitarra con su vaina de marfil, en la cual tenía bien dos hombres que alçar; traía un tocado a manera de ventalla de hierro aforrado en pieles de martas. Traía en él tres plumas de grifo negras que tocavan en azul; eran de longura de vara y media porque eran cuchillos de las alas. Tenía unos cabellos crespos, la frente ancha, los ojos zercos y tesos, las narizes largas y romas, las barvas rubias fasta la cintura, los mustachos tan gordos como dos colas de zorras. Tenía los dientes de abaxo de un hueso y los de arriba que no tenían división; salían de las partes baxas

[7] Axayácatl Campos García Rojas, “Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*”, en Jesús Cañas Murillo *et al.*, eds., *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media* [en línea]. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, p. 999. <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas14/Caceres2007-Hermosos%20y%20comedidos%20gigantes%20en%20los%20libros%20de%20caballerías%20hispánicos%20Flor%20de%20caballerías.pdf>.

de la boca largos colmillos como javalí, por cima d'ellos ivan los mustachos.[8]

Callibufeo, gigante de cuarenta años, llega a la corte del emperador Baldo en busca de venganza por la muerte de su hermano Miranduelo a manos de Marcelino. A pesar de su fisionomía, llama la atención su atuendo, por tratarse de materiales alejados de la imagen tradicional que hasta la fecha se había construido de los gigantes. En primer lugar, lleva una aljuba larga de damasco negro, ésta se caracteriza por ser amplia para llevarse encima de otras prendas, su lujo está en lo acolchado, ya que, para conseguir esponjar la tela, se debían hacer una especie de "pespuntes con embutidos de algodón"[9] entre la tela, para así obtener una textura esponjosa[10] y con relieve.

El segundo accesorio son los "chinelones[11] de cuero". Carmen Bernis[12] explica que se trataba de un calzado sin talón con suela; asimismo, Covarrubias[13] los describe con dos o tres suelas, en este caso, llevan dos. Lo particular de este ejemplo es la referencia a las cuerdas de oro con que se sujetan a los tobillos del gigante. Ni Bernis ni Covarrubias mencionan este detalle; sin embargo, Nieves Fresneda

[8] *Baldo*. Ed. de Folke Gernert. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 301.

[9] Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Madrid, Gredos, 1963, pp. 406-407.

[10] Aunque la textura es suave, al estar relleno de algodón incrementa su peso, como se puede ver en los *Diálogos sobre la educación* de Juan Luis Vives: "Criada— ¿Qué jubón quieres? ¿El sencillo o colchado? / Emanuel— El que quieras, que se me da a mí. Dame el sencillo, para que, si hoy he de jugar a la pelota, esté más ligero", trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 32.

Esta técnica de acolchar también se da en la ropa de cama, de ahí su nombre, en donde se realiza el mismo procedimiento para obtener esta textura. *Cf.* Ana María Ágreda Pino, "Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI", Res Mobilis [en línea], vol. 6, núm. 7, 2017, pp. 20-41.

[11] "Chinelón", voz que deriva de chinelas (Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 2012, p. 364).

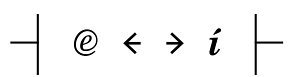
[12] Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Velázquez / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 17.

[13] Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Castalia, 1995, p. 391.

González menciona uno similar con cintas para sujetarse, se trata de las "suelas"[14] con tiras de cuero para atarse. En esta parte descriptiva del zapato se dan dos elementos importantes para conocer, uno referente a la construcción del chinelón y otro al modo de usarse. El primero indica la resistencia, ya que al decir "unos chinelones de cuero muy rezio" indica de cierta manera una especie de grosor para soportar las pisadas[15] del gigante, lo cual refiere la necesidad de llevar un calzado duradero. El segundo alude a su uso sin ningún tipo de media o calza "y lo que sobrava rodeava toda la pierna desnuda con ellos; no traía más cobertura sobre los pies".[16] Generalmente, las medias y calzas se usaban para cubrir desde la cintura hasta el pie con cierto tipo de zapatos, pero para un gigante no es común que se dé ese tipo de accesorio.

En cuanto a la cobertura de sus manos, su forma descriptiva permite conocer su confección: "No eran hechos como los de acá sino los cuatro dedos juntos y el pulgar por sí".[17] Para la fecha de publicación del *Baldo*, 1542, el uso de guantes era común entre la nobleza, prueba de ello son los numerosos retratos de la vida cortesana en los que se detallan accesorios como bolsos, guantes y abanicos; a través de ellos se pueden distinguir tres tipos: guantes, luvas y manoplas. Los primeros se caracterizan por su uso como atavío del diario con aplicaciones de pedrería y bordados, las segundas eran más comunes en cuero para la cetrería, mientras que las últimas se confeccionaban con una sola división que separaba al dedo pulgar de los demás; estas últimas forman parte de la armadura de combate: "vio un dispuesto y bien tallado gigante vestido de luto, sentado en una silla, armado de unas armas de acero negro, quitado el

[14] Nieves Fresneda González, *Moda y belleza femenina en la corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*. Madrid, Dykinson, 2016, p. 472.
[15] Emilio Sales Dasí comenta que una desventaja para el gigante es su "exagerado peso y grandeza" porque les resta agilidad al momento de combatir (Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravilla*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 106).
[16] *Baldo*, *op. cit.*, p. 301.
[17] *Idem.*



yelmo y las manoplas […] el cual luego se enlaçó el yelmo y se puso las manoplas".[18] Según Menéndez Pidal,[19] éstas las había en malla y cuero.

El precedente de la utilización de la piel de tigre se halla en el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, cuando se menciona que "y los lobos y raposos, los tigres y otros animales que para comer no son buenos, para su vestido y servicio de sus pieles y cueros se aprovechan",[20] además de que aconseja que si "no tiene el hombre pieles ni cueros duros para se vestir ni calçar, mas tiénenlo para él el buey, la oveja, el tigre, la marta y la raposa";[21]sin embargo, la referencia a este material es mínima en estos libros.

Todo parece indicar que este tipo de manoplas de cuero de tigre,[22] junto a las pieles de lobo, zorro, armiño y marta, era un material fino y costoso que se utilizaba para fabricar bolsos y manguitos, además de forros para diversas prendas; en este ejemplo, se colocaron a fin de llevar una prenda costosa en las manos a juego con el resto de la vestimenta que se usaba sobre las armas, ya que el motivo de Callibufeo era vengar la muerte de su hermano, por lo que lo más lógico es que debajo de la aljuba y los guantes llevara puestas sus armas, de las cuales sólo es visible la cimitarra, que va en el tovajón,[23] un lienzo a manera de cinta para sujetar objetos.

[18] Francisco Barahona, *Flor de caballerías*. Ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 118.
[19] Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, p. 257. En las *Cantigas* (27 b) y (207 f.) se puede ver el uso de manoplas en los caballeros.
[20] Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros. El caballero del Febo I.* Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 8.
[21] *Ibid.*, p. 9.
[22] Margarita Tejeda Fernández, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII.* Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2006, p. 393.
[23] El tovajón, término inusual en estos libros, se identifica como una especie de toalla o enser blanco para la cama. Es reiterada su aparición en libros de dotes e inventarios, también se hacían con lino, estopa, etc. (María Esther Vivanco Mulero, *La lengua del repoblador. Estudio histórico-lingüístico y tipología documental en el oriente del Reino de Granada. La Tierra de Vera (siglos XVI-XVII)*

Otros elementos importantes de este atuendo son los colores, en los que predominan el negro, dorado y blanco. En la Edad Media esta combinación caracterizó al "traje masculino ideal",[24] cuyo predominio lo toma el negro, símbolo del orgullo y la distinción.[25] Exactamente esta imponencia se nota en Callibufeo, puesto que su traje atrae la mirada de todos en los detalles dorados y las pieles que resaltan sobre la tela negra.

El atuendo finaliza con un singular tocado a manera de cimera cuya altura física se incrementa por el largo de las plumas; es decir, no sólo hay una gran impresión por el físico de Callibufeo, sino una curiosidad por la elaborada confección de los materiales que lleva, aunado a que, al especificar la medida: "era de longura de vara y media", se observa la pretensión del personaje de imponer más su tamaño, mismo que sobresalta a los habitantes de la corte de Platona, ya que a su llegada: "fuesse derecho al palacio, yendo mucha gente tras él por ver cosa tan desemejada".[26]

Esta extensa descripción textil finaliza con una detallada enumeración de rasgos faciales, que, de acuerdo a los preceptos de belleza, rompe con la armonía narrativa. Por lo que pareciera haber una oposición entre el físico de Callibufeo[27] y la vestimenta que lleva, ya que, al ser un gigante, desde su nombre se da un rasgo físico, la fealdad, y hay un desajuste entre lo que refleja y lo que hay en su interior,

[en línea]. Granada, 2013. Tesis, Granada, Universidad de Granada, p. 325. < https://hera.ugr.es/tesisugr/22706021.pdf >.)

[24] Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Vers. en esp. de José Gaos. Madrid, Alianza, 1971, p. 252.

[25] *Idem.*

[26] *Baldo, op. cit.,* p. 301.

[27] María Coduras Bruna analiza el sufijo "feo" en varios nombres del ciclo amadisiano y lo establece como "referencia a la fealdad del personaje". No es casualidad que entre los personajes con este término aparezcan varios gigantes como: Bracafeo, Marcafeo y Mordofeo (María Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, p. 266). Es visible este elemento en el gigante Callibufeo, de quien se da una explícita descripción física de todo el rostro, rasgo que contrasta con la calidad de su ropa.

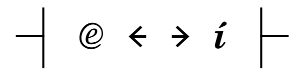
de ahí que su maldad interna quebrante la elegancia de su atuendo.

Pero no en todas las uniones gigantismo-galanura se pierde el equilibrio entre el vestir y el ser, sino que se refuerza la calidad del tejido con la forma de ser de quien lo usa.

Un caso excepcional de este tipo, en el que armoniza el gran tamaño con la belleza física y el buen vestir, se halla en el *Primaleón*, en el personaje de Mayortes, hijo del gigante de la isla de Escania, quien después de recibir las armas e ir en busca de aventura, es encantado y convertido en un perro. A través de la historia se conocen sus cualidades bélicas para ayudar a don Duardos en cada aventura que lo acompaña y después de muchas hazañas es desencantado. Vuelto a su condición humana desfila junto a Primaleón, don Duardos, Gridonia, Flérida y otros reyes. De éste se dice que "y Mayortes, el Gran Can, [iva] delante d'ella cobijado un rico manto y, aunque él era gigante y avía bien cuarenta años, era muy apuesto".[28] Aunque sólo se menciona que Mayortes llevaba un "rico manto", es de considerar que su atuendo debía ir en consonancia al de los demás, cuya descripción de los materiales que los caballeros llevaban se halla capítulos atrás; en ellos se menciona que la emperatriz "embió a Primaleón y a don Duardos sendos mantos de oro guarnidos con piedras preciosas muy ricas y todas las otras cosas que eran menester para su aposentamiento",[29] su atavío se completa con la armadura: "E luego Primaleón se armó de unas ricas armas y ciñó su espada".[30]

Para que estuviera a juego con ellos, Gatarú "embió también a Mayortes, su hermano, ricas cosas, aunque no le fazía menester que don Duardos avía repartido con él de lo que tenía, y todos fueron en punto ricamente guarnidos".[31]

[28] *Primaleón*. Ed. de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 476.
[29] *Ibid.,* p. 474.
[30] *Ibid.,* p. 475.
[31] *Idem.*



En esta unión entre el metal y la tela destacan dos aspectos; el primero "una imagen de la caballería lujosa, galana y eminentemente cortesana"[32] de la que un gigante es partícipe y entalla su imagen en la mirada de los espectadores. El segundo, la armonía que produce su físico y su edad: "y, aunque él era gigante y avía bien cuarenta años, era muy apuesto".[33] Mayortes es un ser singular en este género, puesto que, a pesar de su encantamiento, conservó sus cualidades caballerescas con las cuales ayudó a combatir el mal. Es decir, el origen del gigante y su intención en el combate influye en su reflejo personal y social, por lo que, el llevar una vida acorde a los valores cortesanos, le permitirá poseer una gracia visual y moral ante los demás.

En cuanto a las mujeres gigantas, también se hallan numerosos pasajes en donde los personajes son testigos del contraste entre el físico de éstas con sus vestidos. Por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* aparece una familia de jayanes derrotados por Quadragante y Vallados, quienes los envían a la corte para ponerse al servicio del emperador: "En medio traían una jayana vieja vestida toda de una ropa muy larga, muy extrañamente labrada con muchas perlas, e traía un tocado alto e de las orejas colgados muy ricos cercillos".[34] La jayana, de nombre Almatrafa, lleva puesta una ropa[35] larga, aderezada con perlas, que se conoce como una especie de traje largo con mangas que se colocaba encima y quedaba a la vista de todos. Aunque no se indica el tipo de tela, el lector puede deducir que se trata de un vestido costoso por la gran cantidad de perlas que lleva bordadas. Su valor se incrementa con el tocado y los aretes, generalmente solían ser de oro con piedras preciosas. Más allá de la calidad, hay un trasfondo simbólico relacionado entre el nombre de la jayana y esta prenda. María Coduras

[32] María Carmen Marín Pina, "Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano", *Tirant*, 16, 2013, p. 307.
[33] *Primaleón*, *op. cit.,* p. 476.
[34] Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia.* Ed. de Emilio J. Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 43.
[35] C. Bernis, *Indumentaria española..., op. cit.,* p. 101.

dice que Almatrafa, de una variante del hispanoárabe, significa "especie de manto o velo grande con que se cubren los moros de la cabeza a los pies",[36] un posible reflejo de la ropa larga que lleva.

Es decir, ante una conversión de fe y de pensamientos, debe haber una transformación en el vestir; despojarse de los materiales que la hacían una mujer salvaje para cubrirse con las prendas que la colocan dentro del orden social. Se trata de una especie de transformación textil en la que, al igual que hay una mejora en la forma de vida, la debe haber en la calidad del tejido.

En conclusión, más allá de portar trajes tradicionales que caracterizan a un personaje y lo definen dentro de una categoría por los materiales que suelen usar, como las pieles y los huesos de animales para los gigantes, en oposición a la calidad y belleza de las telas, las piedras preciosas y los bordados para la nobleza, hay una línea que une la galanura con la extrañeza del personaje, ésta es el valor simbólico que el autor introduce en cada modelo textil en relación con la función que el personaje desempeña en la historia.

En el caso de los gigantes, seres catalogados como soberbios y desmesurados, tienden a utilizar materiales procedentes de la naturaleza para confirmar la aspereza que los caracteriza; sin embargo, como en todo grupo, hay algunos que modifican su vestir para destacar, aunque sea por un breve momento. En esta novedosa imagen del gigante engalanado, hay diversos motivos por los que se da esta transformación en el vestir, por conveniencia, para imponer aún más su constitución, o por abandonar la vida pasada y tener una nueva.

Este primer acercamiento al atuendo de los gigantes ha originado dos propuestas: por una parte, la creación original de confecciones que aporta nuevos elementos de estudio al ámbito de la moda caballeresca; por otra, la comicidad generada, por ciertos personajes, por el contraste entre

[36] M. Coduras Bruna, *Por el nombre...*, *op. cit.*, p. 127.

su forma de vestir y de actuar, ya que éstos están fuera del modelo idílico de belleza establecido en el Medievo, ya sea por su tamaño, rasgos faciales, postura o formaciones híbridas, pero que, al presentarse ante los demás, causan asombro por la oposición de su atavío con su físico.

# Magia y maravilla en la comedia caballeresca áurea. Un acercamiento a partir de la semiótica teatral

@

María Gutiérrez Padilla
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: Sabemos que, en general, algunas comedias que se representaban en palacio contaban con una escenografía elaborada en contraste con aquellas de los teatros comerciales, esto por los elementos técnicos disponibles y la posibilidad de representar en exteriores, como en jardines o el estanque del Buen Retiro. Una de estas comedias era la caballeresca, en la que la maravilla suele escenificarse, entonces, ¿cómo se llevaban a escena los encantamientos?, ¿qué tipo de recursos se empleaban para lograr los efectos de admiración y sorpresa? En esta investigación se estudian algunas escenas de encantamientos y otras desarrolladas en espacios maravillosos en algunas comedias caballerescas del siglo XVII, con la finalidad de asentar cuáles eran los recursos teatrales y cómo se empleaban las convenciones genéricas teatrales en la comedia caballeresca áurea. Los resultados serán presentados a partir de las comedias *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, *El conde Partinuplés* de Ana Caro, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán y *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega.

ABSTRACT: We know for a fact, widely speaking, that some comedies that were performed in the palace had an elaborate set design in contrast to those of commercial theaters because the technical elements available and their outdoors representation availability, also in gardens or the Buen Retiro lake. Like the chivalry Spanish theatre, in which the marvel is often staged, so, how were the enchantments performed? What kind of resources were used to get the effects of admiration and surprise? In this paper we study some scenes of enchantments and wonderful places developed in some seventeenth-century chivalry Spanish theatre, searching the purpose to define which theatrical resources were, and how the generic theatrical conventions were used. The results will be presented from the plays *La casa de los celos y selvas de Ardenia* by Miguel de Cervantes, *El conde Partinuplés* by Ana Caro, *Palmerín de Oliva* by Juan Pérez de Montalbán and *Los celos de Rodamonte* by Lope de Vega.

La materia caballeresca constituyó un referente claro para el público del siglo XVII, ya que tuvo un gran desarrollo en varios géneros como: libros de caballerías, romances caballerescos, narrativa caballeresca breve, poemas caballerescos y teatro caballeresco. Entonces, el público podía reconocer las alusiones en la dramatización de episodios o motivos propios de esta materia porque ya para el siglo XVII existía un imaginario caballeresco construido, del cual los encantamientos y los lugares maravillosos forman parte; pero ¿cómo se llevaban a la escenificación?, ¿qué tipo de recursos se empleaban para lograr los efectos de admiración y sorpresa?

En lo que respecta a las comedias escenificadas en palacio, muchas de las veces se recurría a sofisticadas tramoyas y artificios elaborados para la comedia; como seguramente ocurrió para la representación de *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, ya que Francisco Fernández de Caso comenta: "las descripciones y encantos que en los libros de cauallerías fueron increybles y disparatadas, vimos aquí con los ojos";[1] sin embargo, un sofisticado despliegue de re-

[1] Francisco Fernández Caso, *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma, la dedicación de la*

cursos espectaculares no era la constante en la comedia caballeresca, pues para otros espacios de representación no siempre se contaba con sofisticados recursos para el montaje.

Ante este panorama tan heterogéneo, en las siguientes páginas analizaré los recursos frecuentemente empleados en las escenas de encantamientos y en las desarrolladas en espacios maravillosos en algunas comedias caballerescas del siglo XVII.[2] Todo esto con la finalidad de asentar cómo se empleaban las convenciones genéricas teatrales en la comedia caballeresca áurea.

Para poder establecer el tipo de recursos que podían emplearse en la representación, resulta necesario concebir la obra dramática como un texto dual conformado por dos aspectos indisolubles y complementarios; en palabras de Aurelio González: "la obra de teatro es un 'hecho literario' en el cual se entrelazan, con una relación sígnica, en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro teatral o espectacular".[3]

Es así que el texto dramático se presenta ante el lector y el espectador mediante los diálogos, parlamentos y monólogos de los personajes, y cobran un sentido completo, ante el espectador, en la representación, donde son perceptibles sensorialmente "al formar un conjunto semiótico con los signos no verbales del escenario";[4] mientras que el texto espectacular se materializa en la escenificación, pero está presente también en el texto dramático mediante las indi-

*Iglesia Colegial y traslaciones de los conventos que ha edificado allí, apud Teresa Ferrer Valls, La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis, 1991, p. 180.

[2] Para este trabajo me ceñiré a *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, *El conde Partinuplés* de Ana Caro, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán y *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega.

[3] Aurelio González, "*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular", en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, p. 144.

[4] María del Carmen Bobes Naves, "Introducción a la teoría del teatro", en María del Carmen Bobes Naves, comp., *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 21.

caciones (explícitas o implícitas) de vestuario, gestos, uso de maquinaria, etcétera.

Este planteamiento resulta imprescindible, pues al asistir a la representación teatral no debe perderse de vista que se parte de un texto fuente; asimismo, al leer la obra dramática, es necesario no ignorar las indicaciones para la representación; en palabras de Anne Ubersfeld: "el discurso teatral se asienta sobre el presupuesto fundamental de que *estamos en el teatro.* Quiere esto decir que el contenido del discurso teatral sólo cobra pleno sentido dentro de un espacio determinado (el área de juego, la escena) y en un tiempo determinado (el de la representación)".[5]

Ahora bien, para poder rastrear los posibles recursos de la escenificación desde el texto dramático, resulta útil la noción de "didascalia", para lo cual sigo a Alfredo Hermenegildo, quien genera una serie de consideraciones teóricas específicamente dirigidas para el teatro aurisecular tomando en cuenta las aportaciones de Ubersfeld; es así que Hermenegildo entiende didascalia como "las marcas de representación fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados"[6] y hace una distinción entre "didascalias explícitas" e "implícitas"; las primeras se refieren a aquellas:

> En que el autor enuncia, de manera directa y con indicadores precisos, ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrados de una manera obligatoria en la enunciación del discurso dramático.[7]

Las implícitas están integradas en el discurso dramático y son indicadas por medio de "ciertos gestos, mímica, movi-

[5] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989, p. 181.
[6] Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo* XVI. Lleida, Universitat de Lleida, 2001, p. 14.
[7] *Ibid.*, p. 56.

mientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, que, unos y otras, deben formar también un sistema de signos integrado de alguna manera obligatoria en la enunciación de ese mismo discurso dramático".[8] Es así que juntas las didascalias explícitas e implícitas forman el sistema didascálico.

Entonces, el sistema didascálico permite el estudio y comprensión de los posibles recursos empleados para la escenificación, al mismo tiempo que da cuenta de una virtual representación. Además, resulta pertinente resaltar que la doble función de las didascalias consiste en "modificar el sentido del diálogo y construir mensajes autónomos".[9]

Una de las características de las comedias auriseculares es que generalmente no abundan las didascalias explícitas, seguramente porque había una alta codificación de las formas de representación y éstas eran muy conocidas; por lo tanto, no hacía falta hacerlas explícitas.

Aunado a esta situación, algunas de las didascalias que conservamos en los impresos provienen del copista de la obra o del impresor; en otras ocasiones "el dramaturgo deja la decisión final al autor de comedias, utilizando frases como 'salgan los que puedan', 'hágase de esta forma o de otra'".[10] Ante este contexto, las didascalias explícitas generarán una idea sobre la espectacularidad de la época y funcionarán como una guía del tipo de recursos posibles para la representación; en cambio, las didascalias implícitas darán cuenta del empleo de estos recursos, y frecuentemente "resultan más eficientes para construir el texto espectacular"[11] debido a que, al estar imbricadas en el parlamento de los

[8] *Idem.*
[9] A. Hermenegildo, "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico", en Luis T. González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, p. 123.
[10] José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000, p. 28.
[11] A. González, "Introducción", en Aurelio González, ed., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México, 2000, p. 12.

personajes, es mucho más complicado eliminarlas o modificarlas.

Resulta fundamental tener presente que "pretender que un texto dramático tenga una sola representación 'verdadera' equivale a pretender que tenga una sola lectura adecuada";[12] entonces, en esta investigación no se buscará proponer una puesta en escena de las obras, sino que se pretende analizar las distintas posibilidades de los recursos escénicos con la finalidad de establecer, por un lado, en qué consiste la especificidad de estos recursos en la comedia caballeresca del siglo XVII independientemente del espacio de representación y únicamente en los contextos de encantamientos y espacios maravillosos; por otro lado, este estudio permite comprender, en palabras de Alfredo Hermenegildo, "la virtualidad dramática de los textos".[13] Esto será posible gracias a las evidencias de representación contenidas en el aparato didascálico implícito y explícito.

En *El conde Partinuplés* de Ana Caro, la emperatriz Rosaura es objeto de un encantamiento por parte de la maga Aldora, en que frente a los ojos del conde Partinuplés, y del espectador, se transforma de bestia fiera en humana. La didascalia explícita indica "sale el conde tras una fiera vestida de pieles vale a dar y vuélvese una tramoya y aparece Rosaura como está pintada en el retrato".[14]

La transformación seguramente se logró gracias al bofetón:

> En los theatros es una tramóya que se forma siempre en un lado de la facháda para ir al medio: la qual se funda sobre un gorrón ò quício como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hai dos bofetónes se mueven como dos medias puertas: en ellos ván las figúras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representa-

[12] M. del Carmen Bobes Naves, "Teatro y semiología", *Arbor*, 172, 2004, p. 502.
[13] A. Hermenegildo, "Los signos...", *op. cit.,* p. 125.
[14] Ana Caro, *El conde Partinuplés*. Ed. de Lola Luna. Kassel, Reichenberger, 1991, p. 105.

ción. Su movimiento siempre es rápido, por lo qual paréce se llamó Bofetón.[15]

Se trata de un artificio que debía permanecer fijo en el tablado a lo largo de toda la representación, debería ubicarse en alguna de las puertas para permitir la entrada y salida de los personajes en escena; su estructura es similar a un torno giratorio con un eje vertical, gracias al cual era posible hacer aparecer o desaparecer objetos o personajes de manera abrupta; es así que al girar el trono, el actor saldría por la parte posterior de la estructura.

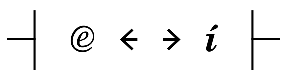
Entonces, lo que debió ocurrir en el tablado fue que Partinuplés correría detrás de la fiera, que se resguardaría dentro del torno y, al momento en que el conde se acercara, el bofetón giraría permitiendo la salida de la fiera por la parte trasera del vestuario y entraría la actriz que representa a Rosaura; una vez colocada en el artificio, el torno giraría hacia el tablado y aparecería "Rosaura como está pintada en el retrato".

Pero no todas las transfiguraciones mágicas en escena se dan gracias al bofetón; en *Palmerín de Oliva*, de Juan Pérez de Montalbán, la maga Lucelinda se transforma en el escenario de serpiente en humana gracias al vestuario.

Para el estreno de *Palmerín*, que tuvo lugar en el Jardín de los Naranjos del real Alcázar de Madrid el 27 de julio de 1629, la maga Lucelinda llevaba un vistoso traje que simulaba una verde serpiente alada y una cabeza de dragón, esto lo sabemos con certeza gracias a la documentación de cuentas de Juan Gómez Mangas, en que se lee:

> Primeramente hizo un dragón, todo el desnudillo pintado y plateado y dorado, y se hizo para él cabeza nueva y las alas de hilo de alambre = más una cabeza grande de dragón que le entraba a una mujer en la cabeza = y puso doce varas de bocací pintado, con ojos de oro y plata para el vestido de la dicha cabeza […] lo cual fue para la comedia que represen-

[15] *Diccionario de autoridades* [en línea], *s. v.* bofetón. <http://web.frl.es/DA.html>.



taron los criados de la Reina Nuestra Señora el año passado de mil y seis cientos y veinte y nueve.[16]

Los dos elementos del traje sirven para la escena, pues Palmerín arroja la espada y "Luchando los dos le quita Palmerín la cabeza y queda Lucelinda descubierta";[17] gracias a este movimiento, la maga se transforma ante los ojos del espectador de serpiente en doncella, así queda vencida y enamorada del caballero: "pero tú que me has vencido, / no sólo mis fuerzas domas, / pero también las del alma, / para tu defensa cortas".[18]

Esta comedia de Montalbán fue además representada en corrales de comedias y en el coliseo;[19] entonces, es posible que para los otros espacios de representación, quizá no fuera tan vistoso el vestuario de Lucelinda, pues las didascalias implícitas dan cuenta del signo teatral; bastaría con un traje que simulara la serpiente e incluso la cabeza pudo haberse sustituido por una máscara con capucha, todo dependería de los recursos disponibles y del presupuesto con el que se contara para la puesta en escena. Lo que sí parece probable es el empleo del bocací para el traje, pues se trata de una tela de lino, muy empleada en la época, "que parece que está engomado por lo tieso",[20] lo que sería un material ideal para dar el efecto de una piel rugosa o áspera, tal como lo confirman las palabras de Palmerín: "tus verdes conchas", "de verdes y rojas / manchas te vistes".[21]

Con la misma técnica, el mago Laurimo se convierte de león en humano en *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega. En escena se encuentran los hermanos Celaura, Mandricardo y Candrimando, discuten sobre quién matará

[16] Data de destajos del pagador Juan Gómez Mangas del año 1629, *apud* George Peale, "Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán", *Criticón* [en línea], 123, 2015, s. p. <http://journals.openedition.org/criticon/1571; DOI 10.4000/criticon.1571>.

[17] Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*. Ed. de Claudia Demattè. Pisa, Mauro Baroni, 2006, p. 106.

[18] *Ibid.*, p. 107.

[19] Teresa Ferrer Valls, *et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM [en línea]. <http://catcom.uv.es>.

[20] *Diccionario de autoridades*, *op. cit.*, *s. v.* bocací.

[21] J. Pérez de Montalbán, *Palmerín de..., op. cit.,* p. 107.

al león que ha entrado al tablado cuando "derríbase la cabeza Laurimo tío de todos tres, y es de león la cabeza, y ha de salir muy viejo Laurimo".[22]

En esta comedia las didascalias no proporcionan información suficiente para establecer cómo era el traje del león, sólo es seguro que fuera un vestuario de dos piezas; pero es posible suponer que se tratara de una indumentaria de pieles o una tela que lo semejara y una mascarilla con capucha o un gorro decorado. Esto puede suponerse a partir de otras didascalias explícitas en obras coetáneas que atestiguan la presencia de leones en escena, tal es el caso del auto sacramental calderoniano *El valle de la zarzuela,* en el que "sale demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una media visera en forma de testa de león".[23]

En las comedias caballerescas ocurre también que los magos son responsables de encantamientos más elaborados, como en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, concebida para su representación en corral de comedias, el mago Malgesí urde un encantamiento en el que varias figuras alegóricas aparecen ante Reinaldos. El caballero se encuentra en el tablado y pronuncia un largo lamento ante la imposibilidad de estar con Angélica, cuando exclama: "Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa, / terrible y estraña cosa, / es aquesta que estoy viendo? / Mientras más vomitas llamas, / boca horrenda o cueva oscura, / más me incitas y me inflamas. / A ver si en esta aventura / para algún buen fin me llamas. (*Descúbrese la boca de la sierpe*)".[24]

Esta "boca horrenda o cueva oscura" puede conseguirse al recurrir a la "apariencia", que implicaba el descubrimiento abrupto de un artefacto, un personaje, una pintura, etcétera; y su función generalmente era la de causar sorpresa o asombro en el público. En este caso, la apariencia

[22] Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte,* en *Comedias II*. Ed. de Manuel Arroyo Stephens. Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 641.
[23] Pedro Calderón de la Barca, *El valle de la Zarzuela*. Ed. de Ignacio Arellano. Kassel-Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2013, p. 4.
[24] Miguel de Cervantes, *La casa de los celos y selvas de Ardenia,* en *Comedias I.* Ed. de Florencio Sevilla. Madrid, Castalia, 2001, p. 275.

estaría instalada en una de las puertas del escenario, así se podría aprovechar el espacio de todo el tablado para el desarrollo de la escena.

Entonces, la puerta en la que se colocaría la apariencia estaría abierta, cubierta por una cortina; hasta que se descubra mostraría un decorado de llamas y un fondo oscuro; sabemos que la apariencia requiere posarse en una puerta debido a la didascalia explícita: "Malgesí, vestido como diré; sale por la boca de la sierpe".[25] Después de un breve diálogo, el mago va presentando figuras alegóricas que, de igual manera, entran a escena por la "boca de la sierpe"; se trata del Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos.

El fuego es un efecto visual que refuerza la espectacularidad de la escena, pues antes de iniciar la procesión de figuras, Reinaldos exclama: "Mientras más vomitas llamas, / boca horrenda o cueva oscura, / más me incitas y me inflamas";[26] en el momento que Reinaldos expresa estos versos la apariencia aún se debería encontrar oculta tras una cortinilla; por lo que estas llamas no saldrían de la boca de la sierpe; pero sí pudieron haberse traslucido a través de la cortina. Una vez descubierta la apariencia, seguramente sí se habría creado el efecto del fuego como lo confirma la Desesperación: "desde aquí puedes vellos / si cesan las llamaradas".[27]

Tanto Abel Alonso Mateos[28] como Agustín de la Granja[29] opinan que el fuego en escena se lograba mojando telas con aguardiente de quinta esencia;[30] sin embargo, esta técnica

[25] M. de Cervantes, *La casa de..., op. cit.,* p. 275.
[26] *Idem.*
[27] *Ibid.*, p. 278.
[28] Abel Alonso Mateos, "El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea", en *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 2, 2007, p. 28.
[29] Agustín de la Granja, "Teatro de corral y pirotecnia", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998.* Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1999, p. 202.
[30] Esta opinión seguramente está fundamentada a partir de una didascalia explícita de Lope de Vega en *El caballero de Sacramento*: "Salga don Luis, en la cabeza algunas llamas que se hacen con aguardiente de quintaesencia".

provee llamas con un tono azulado, lejos de la asociación con la maravilla y el espectáculo visual que proveen las llamas rojizas. Para conseguir el efecto, se haría como lo documenta Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, con ayuda de un bote de latón que contendría pez y resina pulverizados,[31] el bote se colocaría detrás del decorado y se encendería el contenido de la lata.

Es así que el empleo de la apariencia además de sorprender al espectador, favorece la creación de un espacio extensivo maravilloso, al estar asociado con el mago, quien orquesta la procesión de las figuras alegóricas. Conviene apuntar que las figuras parecen tener una progresión: temor, sospecha, curiosidad, desesperación y celos. Todos los personajes alegóricos se orientan al plano amoroso y funcionan como la materialización de los sentimientos de Reinaldos ante la huida de Angélica.

Existen también otro tipo de encantamientos, en los que los personajes vuelan sobre el tablado; tal como ocurre en *Palmerín de Oliva*, en que la maga Lucelinda ha conjurado a algunos espíritus para que le envíen un mensajero que revele todo lo que ha ocurrido con Palmerín, es así que "baja Chapín de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego".[32]

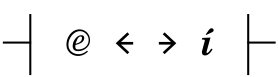
Según George Peale: "El dragón, o 'serpentón' como Chapín le llama más adelante (v. 1830), parece lo escenificaba una tramoya de grúa, cuyo aguilón recubierto por 'un pellejillo cómodo de cañón' tenía en el extremo la cabeza de tarasca que echaba fuego por la boca y una pequeña silla de montar".[33]

Ruano de la Haza documenta esta manera de hacer vuelos en diagonal u horizontal sobre el tablado: "requería un juego de raíles embebidos por ambos extremos en las paredes o que estuvieran construidos para tal efecto. Estas tra-

[31] Afonso Rodríguez Ceballos, "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 59.

[32] J. Pérez de Montalbán, *Palmerín de..., op. cit.,* p. 145.

[33] G. Peale, "Sobre la fecha…", s. p.



moyas eran movidas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuales se suspendía por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya".[34]

Resulta viable pensar que Chapín no baja de la tramoya al tablado, pues iba montado en el artificio como si de un caballo se tratase, además, en la escena sólo interviene para dar su parlamento e inmediatamente: "Vuelve las riendas y vase".[35]

Aunque para la representación en palacio se emplearon las garruchas y poleas; en el corral de comedias, la maquinaria más apta para este efecto era la nube, canal o pescante, cuyo uso está ampliamente documentado en las puestas en escena, según el *Diccionario de autoridades*:

> En los theatros de Comedias es una tramoya, que se forma enexando en un madero gruesso, que sirve de pié derecho, otro madero proporcionado, el qual tiene su juego hácia lo alto, con una cuerda que passa por una garrucha que está en el pié derecho. En la cabeza del segundo se enexa otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un assiento en que va la figura: la qual sale baxando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya nombre de Pescante.[36]

Se trataba de un elemento fijo en el escenario; es decir que permanecería en el tablado durante toda la representación, por el empleo que se le suele dar en las comedias, solía ubicarse entre las puertas. La canal se estructura a partir de dos correderas verticales que permiten soportar el peso de los personajes al momento de descender y ascender, las correderas sostienen una peana en la que el actor o los actores se colocan para aparecer o desaparecer de manera vertical del tablado. El movimiento es logrado a partir de un juego de poleas situadas en la parte superior del teatro.

[34] J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en…, op. cit.,* p. 160.
[35] J. Pérez de Montalbán, *Palmerín de..., op. cit.,* p. 133.
[36] *Diccionario de autoridades, op. cit., s. v.* pescante.

Es así que Chapín debió haber subido a la tramoya desde el segundo corredor, donde la canal ya estaría preparada para su descenso, el actor se colocaría en la peana, seguramente decorada como dragón, pero el artificio sólo bajaría hasta la mitad de la altura para crear la ilusión de que está suspendido.

Por supuesto, la escena maravillosa se completa con el efecto visual que el fuego provee, de nueva cuenta se recurriría a resina y pez pulverizados; sin embargo, aunque en los distintos espacios de representación se empleara el fuego en la escena, resultaría mucho más efectista en los jardines de palacio, pues mientras que en los corrales de comedias el espectáculo iniciaba a las dos de la tarde de octubre a marzo o abril; y a las cuatro el resto del año para terminar antes del anochecer;[37] de esta forma se podía evitar el empleo de antorchas; a diferencia de lo que ocurría en las representaciones palaciegas, en las que en muchas ocasiones iniciaba con la puesta del sol, como fue el caso de *Palmerín*.[38]

Cierto es que el fuego brinda mucho efectismo al momento de la puesta en escena y es acorde con el universo caballeresco que se escenifica, pues es muy frecuente que en los libros de caballerías los episodios en los que la maravilla aparece se acompañe de fuego; aunque los ejemplos son numerosos, recuérdese el caso de *Belianís de Grecia*, cuando en la selva "se vino una terrible furia para él [Belianís], tanto que con cuántos árboles topó y los arrancó de raíz y quando con él juntó, él la quiso herir mas a la ora desapareció y en su lugar vio vn padrón blanco con vna carta encima dél y alrededor mucho fuego";[39] o en *Amadís*

[37] Varios críticos coinciden en los horarios de inicio de la comedia: J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en…, op. cit.,* p. 38; John Allen, "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias", en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*, p. 15; José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch, 1978, p. 171.

[38] G. Peale, "Sobre la fecha…", *op. cit.,* s. p.

[39] Jerónimo Fernández, *Historia del magnánimo, valiente e inveuencible cauallero don Belianís de Grecia. Libro primero*. Ed. de Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Reichenberger, 1997, p. 155.

*de Grecia*, en que el encantamiento de la Gloria de Niquea está circundado por fuego y sólo quien ame verdaderamente lo puede cruzar.[40]

Es así que el fuego como efecto visual se aprovecha frecuentemente para la comedia caballeresca, como ocurre en *Los celos de Rodamonte*, cuando en la selva Mandricardo, enojado por la reciente muerte de su hermano, amenaza a Rugero, la didascalia explícita indica "Aquí han de acuchillarse Rugero y Mandricardo, en medio del tablado hay un redondo, y debajo echan lumbre, y no puede allegar uno a otro; y mérese Rugero con el escudo cuando Mandricardo le va a abrazar, y queda solo".[41]

Lo que la didascalia indica es que en el tablado hay un escotillón, se trata de la "puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámanse assí las abertúras que hai en los tablados donde se representan las comedias".[42] Aunque los escotillones suelen situarse en el suelo del tablado, Ruano de la Haza documenta que en algunas representaciones también se abrían escotillones en los corredores[43] con el mismo propósito; pero independientemente del sitio en el que se ubiquen, el escotillón regularmente se emplea para permitir la entrada y salida de los personajes en escena. En el caso de *Los celos de Rodamonte*, debió ubicarse en el centro del escenario para que de esta manera los personajes pudieran moverse por el tablado.

El movimiento en escena sería el siguiente: Rugero y Mandricardo intercambiarían palabras mientras se desplazan por el escenario en tono amenazante, al estar por atacarse, se abriría el escotillón del cual saldrían llamaradas, gracias a una o varias personas que se ubicarían debajo del tablado, por eso "no puede llegar el uno al otro"; después de las llamas, el escotillón permanecería abierto, pues

[40] Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*. Ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 440-442.
[41] L. de Vega, *Los celos de..., op. cit.*, p. 699.
[42] *Diccionario de autoridades*, *op. cit.*, *s. v.* escotillón.
[43] J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en..., op. cit.*, pp. 237-240.

Rugero se lanzaría por el hueco en el momento que Mandricardo correría hacia él, ante el desconcierto del personaje, quien exclama: "¿Qué es esto, Alá enojado? / ¿Qué es aquesto, Alá cruel? / ¿Por dónde se fue, qué es de él?".[44]

En un contexto similar, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* el enfrentamiento entre los caballeros también es interrumpido por el fuego, pues Reinaldos y Roldán se encuentran en medio de una acalorada discusión en la selva de Ardenia, cuando: "Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar",[45] los personajes debieron haberse desplazado por el escenario en medio de la discusión hasta situarse a la mitad del tablado, de modo que cada uno quedara a un costado de donde se abriría la trampilla, desenfundarían las espadas; al hacer el gesto de lucha, se abriría el escotillón y se lanzarían las llamas que impedirían la pelea entre los caballeros.

Aunque el fuego resulta ser un signo teatral muy efectista, ciertamente no es el único recurso para la construcción del espacio dramático, un claro ejemplo de esto es el castillo de Rosaura de *El conde Partinuplés*; al entrar el conde y Gaulín, este último explica "no hemos visto gente / en sala ni camarín, / patio, tinelo o cocina; / de su distrito apacible, / ni un ápice comestible; / cosa que me desatina".[46] Inmediatamente después, señala la didascalia explícita "saquen una mesa sin que se vea quién, con mucho aparato y ponen una silla arrimada al paño"[47] ante el asombro de Gaulín, quien le comenta al conde: "sin ver ni oir quién la pone, / silla y mesa tienes puesta; / grandiosa ventura es esta".[48]

Una vez preparada la mesa, el conde se sentaría de frente al público, pues la silla ha quedado dispuesta cerca del fondo del tablado "y quitan la toalla de encima por dentro

[44] L. de Vega, *Los celos de..., op. cit.,* p. 699.
[45] M. de Cervantes, *La casa de..., op. cit.,* p. 246.
[46] A. Caro, *El conde..., op. cit.,* p. 119.
[47] *Idem.*
[48] *Idem.*

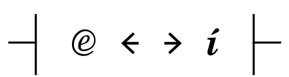
de la mesa”,[49] sonarían instrumentos y los personajes “canten y coma el conde los platos que le sirven por debajo de la mesa”.[50]

Para lograr los efectos de los objetos semovientes, sólo se requeriría una mesa cubierta por un mantel de tela oscura, con la finalidad de que no se trasluciera; debajo de la mesa habría individuos controlando los movimientos de los objetos, es así que el mueble cambiaría de posición gracias a las personas que la deslizarían ocultas desde abajo;[51] además, la mesa debe contar con al menos un hueco para poder realizar las siguientes indicaciones escénicas, es así que una de las personas ocultas jalaría la toalla para que se descubriera la superficie y aprovecharía el hueco para subir, a la vista del público, los platos que disfrutaría el conde Partinuplés.

El espacio dramático maravilloso sería completado con los efectos sonoros que proveen los instrumentos, que seguramente serían de cuerdas, pues las cajas regularmente se asocian a las escenas de guerra, batallas, combates o torneos.[52]

En el castillo de Rosaura aparece otro signo teatral que debió haber sido muy efectista, se trata de animales en escena. El conde quiere que Gaulín también disfrute de los manjares que el castillo provee; así que “apártale una empanada que estará a una esquina de la mesa”[53] pero “al tomarla, ábrela y salen cuatro o seis pájaros vivos de ella”.[54] Aunque el truco es muy simple, pues bastaría un objeto en forma de empanada que contuviera a los pájaros para que pudieran ser liberados al abrirlo, el efecto visual sí sería

[49] *Ibid.*, p. 121.
[50] *Idem.*
[51] Este tipo de mesas que albergaban actores en su interior para generar distintos efectos están documentadas por J. M. Ruano de la Haza para otras comedias y para distintos efectos especiales; véase Ruano, *La puesta en..., op. cit.,* pp. 313-316.
[52] Recuérdese el inicio de *Auristela y Lisidante* de Calderón, que inicia con cajas y trompetas porque se ha interrumpido una justa, debido a la repentina muerte de uno de los personajes.
[53] A. Caro, *El conde..., op. cit.,* p. 124.
[54] *Idem.*



muy efectivo y sorpresivo, pues ante los ojos del espectador las viandas se han convertido en animales vivos.

El uso de los animales en la escena áurea está documentado por Ruano de la Haza en distintos géneros de comedia,[55] pero para la caballeresca, basta con recordar la escena de *La casa de los celos* en la que Angélica se presenta ante el emperador cabalgando un palafrén.[56]

Importa resaltar que no todos los espacios maravillosos se construyen a partir de los efectos especiales; en otras ocasiones la espectacularidad recae en los elementos escenográficos, como ocurre en *Palmerín de Oliva,* en que el héroe y Chapín llegan a una isla y se encuentran el castillo de Lucelinda. Sabemos que para la representación en palacio se construyó un tablado para la escenificación y se aprovecharon los recursos naturales para la escenografía; es así que el tablado debía estar adyacente a uno de los estanques, ya que se emplea como recurso escenográfico en un par de escenas.

Dentro del estanque se debió de haber construido otro tablado a manera de islote en el que estaría el castillo de Lucelinda; George Peale sospecha que el estanque "debía de medir al menos tres metros de ancho, lo suficiente para acomodar un puente levadizo que bajaba del frontis de un castillo".[57] Entonces, es posible que desde el inicio de la representación se hallara una estructura en forma de tetraedro en el que uno de sus lados simulara el frontis del castillo de Lucelinda. La didascalia explícita indica: "Echada una puente del castillo al teatro, bajan tres caballeros";[58] entonces, bajaría una madera levadiza que conectara la islilla con el tablado, de esta manera se hace posible que los caballeros lleguen al escenario para luchar contra Palmerín.

[55] J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en..., op. cit.,* pp. 313-316.
[56] M. de Cervantes, *La casa de..., op. cit.,* p. 224.
[57] G. Peale, "Sobre la fecha…", *op. cit.,* s. p.
[58] J. Pérez de Montalbán, *Palmerín de..., op. cit.,* p. 105.

Es así que el estanque se ha convertido en el foso del castillo, tal como lo comenta Palmerín: "un puente han echado al foso"[59] (I, 834).

Pero cierto es que en otros espacios de representación no habría sido necesario el estanque, pues Palmerín iría creando diegéticamente el espacio dramático mediante las didascalias implícitas; entonces estaría indicando y describiendo lo que el público imaginaría: "Por Dios que ese es el castillo", "un puente han echado al foso", "tres caballeros se arrojan, / Chapín, de la puente al campo"[60] y saldrían los tres personajes al tablado para la lucha contra Palmerín; en el caso del corral de comedias, saldrían del fondo del tablado, por las puertas; y en el caso del Coliseo, por los laterales.

Como hemos podido observar, en la comedia caballeresca la creación del espacio dramático maravilloso se da a partir de distintos recursos, en primera instancia el dramaturgo toma referentes ya codificados en la tradición literaria, como las selvas o bosques y los castillos encantados, lo cual provoca que el espectador genere una serie de expectativas porque funcionan como indicios de que la magia o la maravilla se acerca.

Para la construcción del espacio encantado, la escena se satura de signos teatrales que generan lo maravilloso a la vista de los ojos, es así que la magia se descodifica en el empleo de efectos especiales, como en el caso de *El conde Partinuplés*, o gracias al aprovechamiento del espacio arquitectónico del corral de comedias como en *La casa de los celos* y *Los celos de Rodamonte*, cuyas escenas requieren el uso del escotillón para generar los efectos especiales y la desaparición de personajes; y en otras ocasiones la maravilla se logra gracias a la escenografía, como en el caso de *Palmerín*.

En términos generales, la presencia del fuego, además de generar un espectáculo visual, acerca el universo caba-

[59] *Idem.*
[60] J. Pérez de Montalbán, *Palmerín de..., op. cit.,* pp. 103-104.

lleresco a la escena, pues como parte de los espacios maravillosos en exteriores, en los libros de caballerías es muy frecuente la presencia del fuego; entonces, este efecto visual contribuye a la creación del contexto maravilloso.

En cambio, cuando lo que interesa destacar es un encantamiento y no la construcción del espacio encantado, se suele recurrir a las tramoyas como la canal y el bofetón; pero, por supuesto, todos estos artificios en muchas de las escenas se ven reforzados por el empleo de otros signos escénicos como el fuego y el vestuario, lo que completa la construcción del espacio dramático.

En última instancia, este tipo de análisis nos ayuda a entender cómo era posible la escenificación de los encantamientos, y además se evidencian las características espectaculares que construyen la comedia caballeresca como género.

Es así que la materia caballeresca encuentra en el siglo XVII una nueva vía para seguir siendo consumida por un público ávido de estas historias, un público que además podía presenciar los encantamientos y asombrarse con los lugares maravillosos.

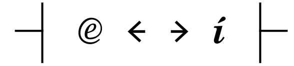
# Colaboradores



**Stefano Bazzaco** (Università degli Studi di Verona).Es doctor en Literaturas Extranjeras, Lenguas y Lingüística por la Universidad de Verona. Sus líneas de investigación abarcan principalmente la literatura española del Renacimiento, especialmente los libros de caballerías, a los cuales ha dedicado varios estudios, y la poesía modernista española. Defendió en junio de 2018 su tesis doctoral titulada "Lo maravilloso marítimo en los libros de caballerías. Edición y estudio del *Leandro el Bel* (Toledo, 1563)".

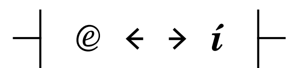
Actualmente sigue un proyecto posdoctoral con el Progetto Mambrino de la Università degli Studi di Verona para contribuir a la creación de un archivo digital de los libros de caballerías italianos.

**Andrea Flores García** (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa). Maestra en Filología medieval,



áurea e hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. Miembro del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) dirigido por el doctor Axayácatl Campos García Rojas. Miembro de la Asociación Mexicana de Retórica. Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre la literatura medieval y del Siglo de Oro. Ha impartido conferencias sobre los usos y costumbres de la indumentaria femenina del siglo XVI. Actualmente realiza una investigación doctoral sobre los tipos y las funciones de la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva. Sus líneas de investigación son: la indumentaria española, la calidad de las telas y las joyas desde la Edad Media hasta el siglo XVII, así como el motivo del viaje y los tipos de carruajes en los libros de caballerías hispánicos. Tiene una serie de artículos en prensa sobre la importancia de la vestimenta y su contraste en los personajes antagónicos en los libros de caballerías, así como otros sobre la relevancia de la moda infantil española de palacio y de campo durante el Renacimiento.

**María Gutiérrez Padilla** (Universidad Nacional Autónoma de México). Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra en Letras (Españolas) y, además, se encuentra realizando el doctorado en la misma institución. Ha participado como ponente en distintos congresos tanto nacionales como internacionales, asimismo cuenta con varias publicaciones académicas arbitradas e indexadas. Sus líneas de investigación son los libros de caballerías y el teatro áureo, y se centran especialmente en motivos caballerescos, configuración de personajes prodigiosos, comedia caballeresca y maquinaria teatral. Actualmente es profesora de asignatura de la materia de Literatura Medieval Española en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.



**DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA** (École Normale Supérieure de Lyon). Es profesor de tiempo completo del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Anteriormente se desempeñó como profesor en la University of Cambridge, University of Oxford y la École Normale Supérieure (Lyon). Es doctor en español y portugués por la University of Cambridge (2015); maestro en Literatura y licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, ambos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es especialista en literatura artúrica, libros de caballerías hispánicos y metodología de la investigación, temas sobre los cuales ha publicado en países como México, Estados Unidos, Colombia, Argentina, Reino Unido, Portugal, España e Italia. Entre sus publicaciones más recientes sobre libros de caballerías destacan: el libro *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: "Aquella inacabable aventura"* (Woodbridge, Tamesis, 2017); capítulos de libros como "Las portadas de los Baladros: imagen, texto y género editorial", en *El rey Arturo y sus libros: 500 años,* ed. por Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González (México: El Colegio de México, 2019) y artículos como "De los *Amadises* a los *Quijotes*: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda", *Historias Fingidas*, 4 (2016), 137-155; "Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano", *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 20 (2017), 37-58 ; "The Boundaries of Fiction: Metalepsis in Marcos Martínez's *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587) and Its Precedents in Castilian Romances of Chivalry", *Modern Language Review*, 112 (2017), 153-170.

**ALMUDENA IZQUIERDO ADREU** (Universidad Complutense de Madrid). Es doctoranda en la misma Universidad Complutense de Madrid con un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Educación (ref. FPU14/03593). Su tesis versa

sobre la historia y la propaganda inserta en los prólogos del libro de caballerías. Asimismo, se vincula con los objetivos del proyecto de investigación I + D "BETA: Bibliografía Española de Textos Antiguos (II)" (FFI2015-69371-P) y del grupo de investigación "Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento" (ref. 941032) de la Universidad Complutense de Madrid, dirigidos ambos por el profesor Ángel Gómez Moreno.

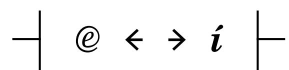
Sus líneas de investigación se centran en el libro de caballerías, en la literatura tardomedieval y en los primeros años del siglo XVI, con especial atención a la época de los Reyes Católicos. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales, y ha publicado artículos especializados en libros y revistas como *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, *Historias Fingidas* y *eHumanista*.

**JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS** (Universidad Complutense de Madrid). Es catedrático de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Realizó sus estudios de licenciatura y doctorado en Filología en la Universidad de Alcalá. Es uno de los más destacados estudiosos de la literatura caballeresca y de la obra de Miguel de Cervantes en el mundo. Asimismo, ha sido promotor e inspirador de diversos proyectos académicos para el estudio y desarrollo de la investigación en torno al Hispanismo. Es codirector de las colecciones Los libros de Rocinante y las Guías de lectura caballeresca, así como el responsable de la creación y dirección del Banco de Imágenes del Quijote: 1605-1915. Entre sus publicaciones destacan el *Catálogo descriptivo de libros de caballerías españoles de los siglos XVI y XVII conservados en las Bibliotecas Públicas de París*; su libro *Imprenta y libros de caballerías* (*Análisis de la estructura externa del género editorial caballeresco*); *De los libros de caballerías manuscritos al "Quijote",* y más recientemente sus obras sobre la vida y obra de Cervantes: *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel* (2019), *La madurez de Cervantes.*

*Una vida en la Corte* (2016) y *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción* (2016). Ha sido organizador de exposiciones destacadas, entre las que se cuentan: "Don Quijote, un mito en papel" (2005), "Aquí se imprimen libros (La imprenta en la época del *Quijote*)" (2005-2006), "*Amadís de Gaula*, 1508: quinientos años de libros de caballerías" (2009) y "Quijotes por el mundo" (2015). Es miembro activo de varias asociaciones académicas y en ellas también ha desempeñado importantes cargos directivos: la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, la Société Arthurienne, la Asociación Internacional Siglo de Oro, la Asociación Internacional de Hispanistas y la Asociación Española de Bibliografía. Fue presidente de la Asociación de Cervantistas para el periodo 2012-2015. En 2016 ingresó en la Orden Civil de Alfonso X El Sabio con la categoría de Encomienda por su labor de difusión de la vida y obra cervantina.

**JULIO ENRIQUE MACOSSAY CHÁVEZ** (Universidad Nacional Autónoma de México). Estudiante del doctorado en Letras Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, donde se tituló con la tesis *Mecanismos de ficcionalización en "Galaor" de Hugo Hiriart*. En la misma institución cursó la maestría en Letras Españolas, donde obtuvo el grado con la tesis *La configuración del enredo a partir de elementos discursivos y escénicos en "La dama duende", de Pedro Calderón de la Barca*. Es miembro del Seminario de Estudios Áureos y Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO).

**GIULIA TOMASI** (Università degli Studi di Trento). Realizó la licenciatura en Mediazione Linguistica e Comunicazione Letteraria y la maestría en Letterature Euroamericane, Traduzione e Critica Letteraria en la Università di Tren-



to. Con su tesis *Magos y hadas en los libros de caballerías del siglo* XVI*: el caso del* Amadís de Gaula*, el* Palmerín de Olivia *y el* Lisuarte de Grecia, obtuvo el premio de Miglior Laureata del departamento de Lettere e Filosofia de la Università di Trento para el año 2013-2014. Es doctora de Le Forme del Testo por la Università di Trento. En su carrera ha participado como lectora y oyente en diversos congresos sobre literatura hispánica de la Edad Media y el Renacimiento (AISPI, AHLM, Historias Fingidas, SENC). En la actualidad está trabajando en un proyecto de investigación que conjuga el estudio de los personajes en los libros de caballerías, sus principales motivos literarios y las humanidades digitales. Sus investigaciones se centran especialmente en el género de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI y en las teorías que abordan los motivos folclóricos aplicados al campo de la literatura caballeresca.

# Bibliografía

@

Ágreda Pino, Ana María, "Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos xv y xvi", *Res Mobilis* [en línea], vol. 6, núm. 7, 2017, pp. 20-41. <https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RM/article/view/11354/10913> [consultado el 6 de agosto de 2018].

Aguilar Perdomo, María del Rosario, " 'Espesuras y teximientos de jazmines': Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista", *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16, 2010, pp. 195-220.

Allen, John, "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias", en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 13-24.

Alonso Mateos, Abel, "El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea", *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 2, 2007, pp. 6-46.

*Baldo*. Ed. de Folke Gernert. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002 (Los libros de Rocinante, 13).

Barahona, Francisco, *Flor de caballerías*. Ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (Los libros de Rocinante, 2).

BERMÚDEZ MÉNDEZ, Manuel, "Apuntes acerca de Bernardo Pérez de Vargas y su obra literaria", *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, 2006, pp. 121-142.

BERNAL, Fernando, *Floriseo*. Ed. de J. Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003 (Los libros de Rocinante, 14).

BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Velázquez / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

BESAMUSCA, Bart, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn y Orlanda S. H. Lie, eds., *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*. Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994.

BOBES NAVES, María del Carmen, "Introducción a la teoría del teatro", en María del Carmen Bobes Naves, comp., *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 9-27.

———, "Teatro y semiología", *Arbor*, 172, 2004, pp. 497-508.

BOGNOLO, Anna, "Dal mito alla corte. I castelli della malvagia usanza. (Studio di un tipo di avventura arturiana e della sua trasformazione nell'*Amadís de Gaula*)", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. Università degli Studi della Basilicata, 1993a, pp. 105-125.

———, "Sobre el público de los libros de caballerías", en Aires A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, coords., *Literatura medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Litertura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. I. Lisboa, Edições Cosmos, 1993b, pp. 125-129.

BREMOND, Claude, "Sobre la noción de motivo en el relato", en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Ed. de M. Á. Garrido Gallardo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 31-39.

BUENO SERRANO, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*. Tesis, Universidad de Zaragoza, 2007.

BURKE, Peter, *Los avatares de "El Cortesano": lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*. Trad. de Gabriela Ventureira. Barcelona, Gedisa, 1998 (Colección Hombre y sociedad. Cla-de-ma).

CABARCAS ANTEQUERA, Hernando, *Edición y estudio del Philesbián de Candaria*. Tesis, Universidad de Salamanca, 1997.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979.

———, "La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*", en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.

———, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*. Ed. de E. B. Carro Carbajal, L. P. Moro y M. S. Pérez. Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 27-53.

———, "El motivo en la literatura caballeresca. Presentación", *Revista de Poética Medieval,* núm. 26, dedicado a *El motivo en la literatura caballeresca*, 2012.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El valle de la Zarzuela*. Ed. de Ignacio Arellano. Kassel-Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2013.

CALÍMACO, *Himnos, epigramas y fragmentos*. Ed. de L. A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez. Madrid, Gredos, 1980.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, "La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*", en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, eds., *Proceedings of the Ninth Colloquium*. Londres, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 135-144.

———, "Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías", *Revista de Poética Medieval*, núm. 6, 2001, pp. 11-26.

———, "El suicidio en los libros de caballerías castellanos", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Ed. de L. Von der Walde Moheno, México, UNAM, 2003, pp. 388-415.

———, "Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Ed. de J. C. Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. R. Díaz, Cáceres. Universidad de Extremadura, 2009, pp. 489-498: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/Caceres2009.htm>. [Consulta: 22 de febrero, 2021.]

———, "El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicos: pinturas y estatuas ejemplares", *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, 12, 2009-2010, pp. 249-267.

CARO, Ana, *El conde Partinuplés*. Ed. de Lola Luna. Kassel, Reichenberger, 1991.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, "El *Armorial moralizado* de Antonio García de Villalpando: Heráldica y propaganda de los Reyes Católicos", *En la España medieval*, núm. extra 1, 2006, pp. 113-130.

CARTAGENA, Alonso de, *Doctrinal de los cavalleros*. Ed. de J. M. Viña Liste. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1995.

CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*. Ed. de M. Pozzi. Trad. de Juan Boscán. Madrid, Cátedra, 2011 (Letras universales, 201).

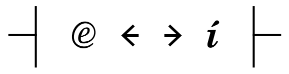
CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

———, "Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V", en Juan Luis Castellano Castellano *et al.*, eds., *Carlos V: europeísmo y universalidad: [congreso internacional, Granada, Mayo de 2000]. Vol. 1, La figura de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 81-104.

———, *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid, Abada Editores, 2007 (Lecturas de historia moderna).

CERVANTES, Miguel de, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias I*. Ed. de Florencio Sevilla. Madrid, Castalia, 2001.

CHAPARRO DOMÍNGUEZ, María Ángeles, "Revisión del mito geográfico de San Borondón y aproximación a su huella en la literatura y otras artes", *Revista de Filología Románica*, vol. 30, núm. 2, 2013, pp. 229-244.



CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987 (Ensayistas, 275).

———, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso, 1999.

CHEVALIER, Maxime, "Le roman de chevalerie morigéné: le *Florisando*", *Bulletin Hispanique*, vol. 60, núm. 4, 1958, pp. 441-449.

CODURAS BRUNA, María, *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia, *Los elementos tradicionales y los símbolos profanados en "Galaor"*. México, 2001. Tesina de especialidad, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

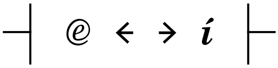
COROMINAS, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 2012 (Biblioteca Románica Hispánica. Diccionarios, 7).

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Castalia, 1995 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

CRAVENS, Sydney P., "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 48, núm. 1, 2000, pp. 51-69.

CUESTA TORRE, María Luzdivina, "Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes", en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Ed. de J. Acebrón Ruiz. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 11-39.

———, "Don Quijote y otros caballeros perseguidos por los malos encantadores. El mago como antagonista



del héroe caballeresco", en *De la literatura caballeresca al Quijote*. Coord. por J. M. Cacho Blecua. Ed. de A. C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés y K. X. Luna Mariscal. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2007, pp. 141-170.

———, "Magos y magia, de las adaptaciones artúricas a los libros de caballerías", en E. Lara y A. Montaner, coords., *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325-347.

DEMATTÈ, Claudia, "El teatro caballeresco del siglo XVII: hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, 2, 2004, pp. 181-186.

———, "Pietro Lauro traductor y autor de libros de caballerías en Venecia: digresión y censura en el *Valeriano d'Ongaria* (1558)", en *Imaginarios, usos y representaciones de los libros de caballerías españoles*. Ed. de M. R. Aguilar Perdomo. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, en prensa.

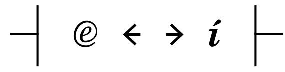
DENEVI, Marco, *Falsificaciones*. Moncada y Reixach, Thule, 2006.

DEYERMOND, Alan, "La ideología del Estado moderno en la literatura española del siglo XV", en Adeline Rucquoi, coord., *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*. Valladolid, Ámbito, 1988, pp. 171-193.

DÍAZ, Juan, *Lisuarte de Grecia*. Ed. de E. J. Sales Dasí. Alcalá de Henares, CEC, 2001.

DÍAZ-MAS, Paloma, *El rapto del Santo Grial*. Barcelona, Anagrama, 1984.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch, 1978.



DÍEZ GARRETAS, María Jesús, "Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 74, 1999, pp. 163-174.

DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica*. Ed. de J. Lens Tuero *et al*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

DUCE GARCÍA, Jesús, "Justicia y bandolerismo en el *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*. Ed. de R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro. Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2, 2005, pp. 697-709.

———, "El derecho civil en el *Valerián de Hungría*", en *De la literatura caballeresca al Quijote*. Ed. de J. M. Cacho Blecua, A. C. Bueno Serrano, P. E. Erlés y K. X. Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2007, pp. 171-184.

———, *Estudio y edición del 'Valerián de Hungría' de Dionís Clemente*. Tesis, Universidad de Zaragoza, 2009.

EISENBERG, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1982.

ENCISO DE ZÁRATE, Francisco, *Platir: Valladolid, Nicolás Tierri, 1533*. Ed. M. C. Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (Los libros de Rocinante, 1).

ESLAVA GALÁN, Juan, *En busca del unicornio*. México, Planeta, 1988.

ESTRABÓN, *Della Geografia. Libri* XVII. T. 2. Trad. de F. Ambrosoli. Milán, ed. P. A. Molina, 1832.

FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Historia del magnánimo, valiente e inveuencible cauallero don Belianís de Grecia. Libro primero*. Ed. de Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Reichenberger, 1997.

FERNÁNDEZ CASO, Francisco, *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma, la dedicación de la Iglesia Colegial y traslaciones de los conventos que ha edificado allí*, *apud* Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis, 1991.

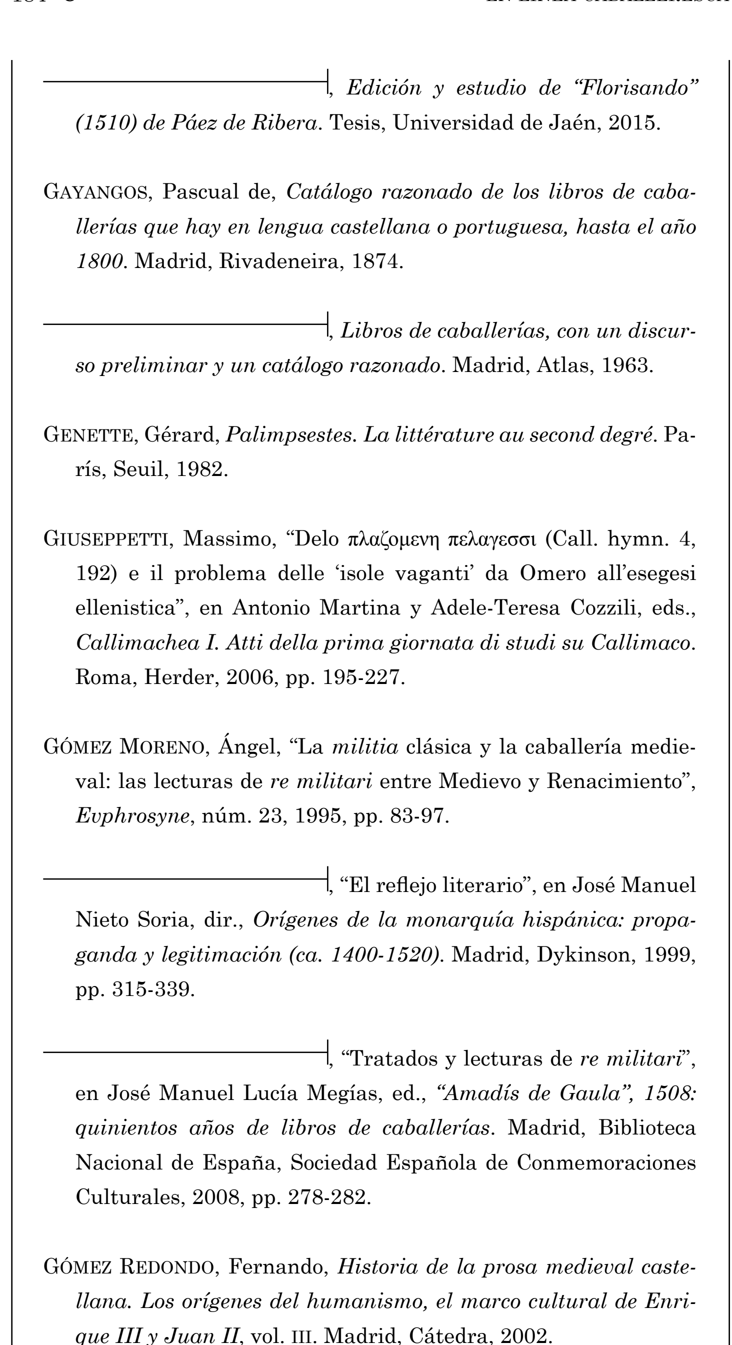
FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Claribalte*. Ed. de A. del Río Nogueras. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002 (Los libros de Rocinante, 2).

FERRER VALLS, Teresa *et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM [en línea]. <http://catcom.uv.es>.

FRESNEDA GONZÁLEZ, Nieves, *Moda y belleza femenina en la corona de Castilla durante los siglos* XIII *y* XIV. Madrid, Dykinson, 2016.

GARCÍA PRADAS, Ramón, "Sobre el conflicto entre lo maravilloso y lo real en los *Lais* de Marie de France", *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 26, 2004, pp. 85-100.

GARCÍA RUIZ, María Aurora, "*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia", en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, y María Jesús Díez Garretas, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, 2010, pp. 873-882.



———, *Edición y estudio de "Florisando" (1510) de Páez de Ribera*. Tesis, Universidad de Jaén, 2015.

GAYANGOS, Pascual de, *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*. Madrid, Rivadeneira, 1874.

———, *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado*. Madrid, Atlas, 1963.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.

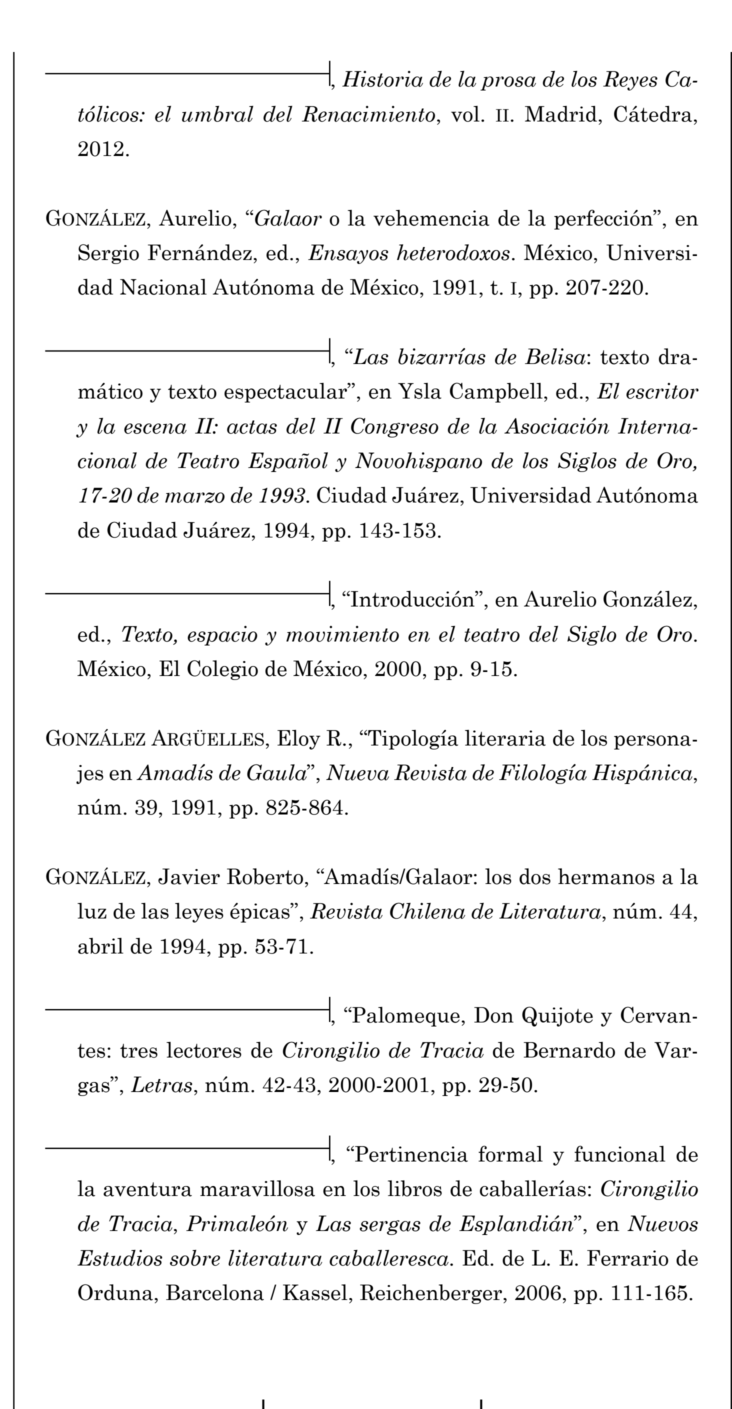
GIUSEPPETTI, Massimo, "Delo πλαζομενη πελαγεσσι (Call. hymn. 4, 192) e il problema delle 'isole vaganti' da Omero all'esegesi ellenistica", en Antonio Martina y Adele-Teresa Cozzili, eds., *Callimachea I. Atti della prima giornata di studi su Callimaco*. Roma, Herder, 2006, pp. 195-227.

GÓMEZ MORENO, Ángel, "La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento", *Euphrosyne*, núm. 23, 1995, pp. 83-97.

———, "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria, dir., *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid, Dykinson, 1999, pp. 315-339.

———, "Tratados y lecturas de *re militari*", en José Manuel Lucía Megías, ed., *"Amadís de Gaula", 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 278-282.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. Los orígenes del humanismo, el marco cultural de Enrique III y Juan II*, vol. III. Madrid, Cátedra, 2002.



———, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, vol. II. Madrid, Cátedra, 2012.

GONZÁLEZ, Aurelio, “*Galaor* o la vehemencia de la perfección”, en Sergio Fernández, ed., *Ensayos heterodoxos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, t. I, pp. 207-220.

———, “*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.

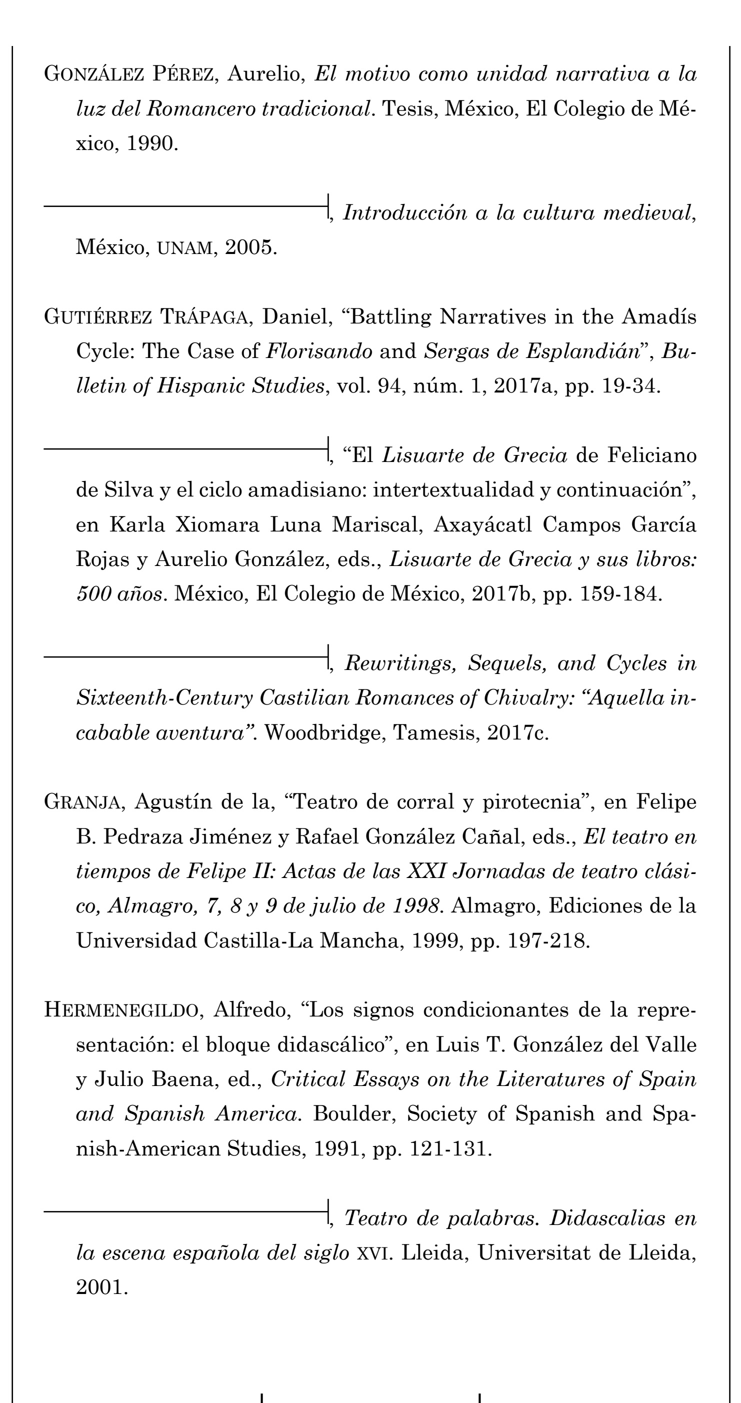
———, “Introducción”, en Aurelio González, ed., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.

GONZÁLEZ ARGÜELLES, Eloy R., “Tipología literaria de los personajes en *Amadís de Gaula*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 39, 1991, pp. 825-864.

GONZÁLEZ, Javier Roberto, “Amadís/Galaor: los dos hermanos a la luz de las leyes épicas”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 44, abril de 1994, pp. 53-71.

———, “Palomeque, Don Quijote y Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas”, *Letras*, núm. 42-43, 2000-2001, pp. 29-50.

———, “Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón* y *Las sergas de Esplandián*”, en *Nuevos Estudios sobre literatura caballeresca*. Ed. de L. E. Ferrario de Orduna, Barcelona / Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 111-165.



González Pérez, Aurelio, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*. Tesis, México, El Colegio de México, 1990.

———, *Introducción a la cultura medieval*, México, UNAM, 2005.

Gutiérrez Trápaga, Daniel, "Battling Narratives in the Amadís Cycle: The Case of *Florisando* and *Sergas de Esplandián*", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, núm. 1, 2017a, pp. 19-34.

———, "El *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y el ciclo amadisiano: intertextualidad y continuación", en Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González, eds., *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. México, El Colegio de México, 2017b, pp. 159-184.

———, *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: "Aquella incabable aventura"*. Woodbridge, Tamesis, 2017c.

Granja, Agustín de la, "Teatro de corral y pirotecnia", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*. Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

Hermenegildo, Alfredo, "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico", en Luis T. González del Valle y Julio Baena, ed., *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.

———, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo* XVI. Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

HIRIART, Hugo, *Galaor*. México, Joaquín Mortiz, 1972.

HOMERO, *Odisea*. Trad. de J. M. Pabón. Introd. y rev. de M. Fernández-Galiano. Madrid, Gredos, 1982.

HÖNIG, Susanna Ja Ok, "Algunas notas sobre hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías", en Juan Manuel Cacho Blecua, coord.; Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, eds., *De la literatura caballeresca al "Quijote"*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 283-299.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos* XIV *y* XV *en Francia y en los Países Bajos*. Vers. en esp. de José Gaos, Madrid, Alianza, 1971.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Ed. y trad. de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-1983, 2 tt.

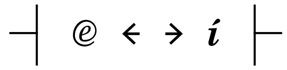
JASON, Heda, "Texture, Text, and Context of the Folklore Text vs. Indexing", *Journal of Folklore Research*, vol. 34, núm. 3, 1997, pp. 221-225.

KEEN, Maurice, *La caballería*. Pról. de M. de Riquer. Trad. de Elvira e Isabel de Riquer. Barcelona, Ariel, 2008.

LACARRA, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América*. Zaragoza, Ediciones Oroel, 1990.

*Libro del caballero Zifar*. Ed. de C. González. Madrid, Cátedra, 1983.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "El desenlace del 'Amadís' primitivo", en *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 149-156.



LOBATO OSORIO, Lucila, "'Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro': el combate entre los dos mejores caballeros del mundo, Amadís de Gaula y don Galaor", *Glosas Hispánicas: Anuario de Letras Hispánicas*, vol. 1, 2008, pp. 15-24.

LOPE DE VEGA, *Los celos de Rodamonte,* en *Comedias II*. Ed. de Manuel Arroyo Stephens. Madrid, Biblioteca Castro, 1993.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero y Ramos, 2000.

———, "El *corpus* de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?", *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, núm. 4, 2001, s. p.

———, "Libros de caballerías castellanos. Textos y contextos", *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 9-60.

———, "Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*", en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Ed. de N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez. Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 235-258.

——— y Emilio José Sales Dasí, "La otra realidad social en los libros de caballerías. Los enanos", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 2002, pp. 9-24.

——— y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos* XVI-XVIII*)*. Madrid, Laberinto, 2008 (Arcadia de las letras).

——— y M. Carmen Marín Pina, "Lectores de libros de caballerías", en José Manuel Lucía Megías, ed.,

*"Amadís de Gaula", 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 289-311.

LUJÁN, Pedro de, *Comiēca la dozena parte del inuencible cauallero Amadis de Gaula, que tracta de los grandes hechos en Armas del esforçado Cauallero d'n Silues de la Selua con el fin de las guerras Ruxianas*. Seuilla, e[n] casa d[e] Dominico d[e] Robertis, 1549.

———, *El Libro Segundo del esforçado Caballero de la Cruz Lepolemo príncipe de Alemaña que trata de los grandes hechos en armas del alto príncipe y temido caballero Leandro el Bel su hijo* (= *Leandro el Bel*). Toledo, Miguel Ferrer, 1563.

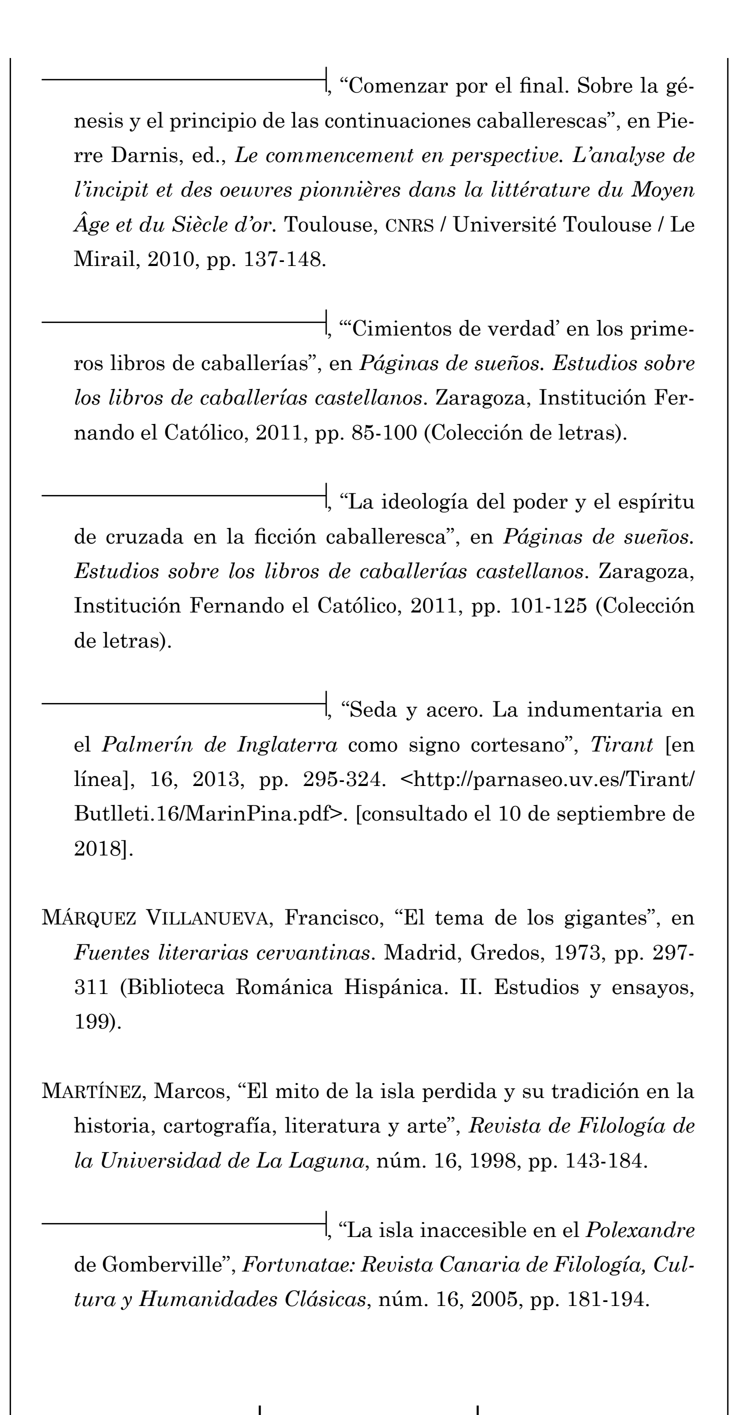
LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, *El motivo literario en "El Baladro del sabio Merlín" (1498-1535)*. México, El Colegio de México, 2017.

MARCUELLO, Pedro, *Cancionero*. Ed., introd. y notas de J. M. Blecua. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

MARÍN PINA, María Carmen, "Motivos y tópicos caballerescos", en *Don Quijote de la Mancha*. Dir. por F. Rico. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, pp. 18-24.

———, "Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Ed. de J. R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro. Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1057-1066.

———, "*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada intertextual", *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 4, 2007, pp. 79-94.



———, "Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas", en Pierre Darnis, ed., *Le commencement en perspective. L'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*. Toulouse, CNRS / Université Toulouse / Le Mirail, 2010, pp. 137-148.

———, "'Cimientos de verdad' en los primeros libros de caballerías", en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 85-100 (Colección de letras).

———, "La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la ficción caballeresca", en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 101-125 (Colección de letras).

———, "Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano", *Tirant* [en línea], 16, 2013, pp. 295-324. <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.16/MarinPina.pdf>. [consultado el 10 de septiembre de 2018].

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "El tema de los gigantes", en *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, pp. 297-311 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 199).

MARTÍNEZ, Marcos, "El mito de la isla perdida y su tradición en la historia, cartografía, literatura y arte", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 16, 1998, pp. 143-184.

———, "La isla inaccesible en el *Polexandre* de Gomberville", *Fortvnatae: Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, núm. 16, 2005, pp. 181-194.

MELZI, Gaetano, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*. Milán, Tosi, Paolo Antonio, 1838.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo* XIII *leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.

MICHAEL, Ian, "'From her shall read the perfect ways of honour': Isabel of Castile and chivalric romance", en Alan Deyermond e Ian Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 103-112.

MILHOU, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Casa-Museo de Colón / Seminario Americanista de la Universidad, 1983 (Cuadernos colombinos, 11).

MOREAS, Francisco de, *Palmerín de Inglaterra*. Ed. de A. Vargas Díaz-Toledo. Alcalá de Henares, CEC, 2006.

MORREALE, Marguerita, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid, Real Academia Española, 1959 (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1).

MÚJICA LÁINEZ, Manuel, *El unicornio*. Barcelona, Planeta / Agostini, 1985.

NERI, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007a.

————————, *Arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías. Antología*, Alcalá de Henares, CEC, 2007b.

NIETO SORIA, José Manuel, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos* XIII-XVI*)*. Madrid, Eudema, 1988 (Eudema Universidad. Textos de apoyo).

ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros. El caballero del Febo I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

PÁEZ DE RIBERA, Ruy, *Florisando*. Salamanca, Juan de Porras, 1510.

*Palmerín de Olivia: (Salamanca, Juan de Porras, 1511)*. Introd. y pról. de M. C. Marín Pina. Rev. de G. Di Stefano y D. Pierucci. Alcalá de Henares, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004 (Libros de Rocinante, 18).

PEALE, George, "Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán", *Criticón*, 123, 2015, s. p. [en línea]. <http://journals.openedition.org/criticon/1571; DOI 10.4000/criticon.1571>.

PÉREZ, Joseph, *Humanismo en el renacimiento español*. Madrid, Gadir, 2013.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Palmerín de Oliva*. Ed. de Claudia Demattè. Pisa, Mauro Baroni, 2006.

PERUCHO, Juan, *Libro de caballerías*. Barcelona, Planeta, 1976.

———, *Las aventuras del caballero Kosmas*. Barcelona, Planeta, 1985.

PETRUCCELLI, María Rosa, "La categoría de personaje en *Primaleón*: historia y ficción", en *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*. Ed. de L. Ferrario de Orduna, Barcelona / Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 195-218.

PINET, Simone, "El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola No Fallada", *Medievalia*, núm. 31, 2000.

*Polindo*. Ed. de Manuel Calderón Calderón. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003 (Los libros de Rocinante, 16).

*Primaleón*. Ed. de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998 (Los libros de Rocinante, 3).

PSEUDO ARISTÓTELES, *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*. Trad., introd. y notas de F. J. Gómez Espelosín. Madrid, Gredos, 1996.

PTOLOMEO, Claudio, *La Geografia Di Claudio Tolomeo Alessandrino, già tradotta di Greco in Italiano da M. Giero Ruscelli, et hora in questa nuoua editione da M. Gio. Malombra ricorretta, & purgata*, etc. (= *Geografía*). Venecia, Giordano Ziletti, 1574.

RAMOS NOGALES, Rafael, "Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*", *Historias Fingidas* [en línea], 4, 2016, pp. 41-95. <https://doi.org/10.13136/2284-2667/50>.

———, "Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías", en *Continuaciones literarias y creación en España (siglos* XIII-XVII*)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 121-143.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*. Madrid, Gredos, 1963. Puede consultarse en línea en: <http://web.frl.es/DA.html>.

*Reinaldos de Montalbán, Libro del noble y esforçado & invencible cavallero Renaldos de Montalvan*. Ed. de I. A. Corfis. Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.

RÍO NOGUERAS, Alberto del, "Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549", *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 285-302.

———————————, "Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, coords., *Literatura medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Litertura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. II. Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 73-80.

RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*. Madrid. Gredos, 2008 (Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 7).

RODILLA, María José, "Literatura caballeresca", en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Temas de literatura medieval española*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 43-53.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso, "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.

———————————, *Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003 (Clásicos Castalia, 272).

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo* XV*: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Valladolid, Junta de Castilla y León / Consejería de Educación y Cultura, 1996 (Estudios de historia).

———————————, "La caballería cortés ante la caballería romana", en Javier Gómez-Montero, dir., Bernhard König y Folke Gernert, eds., *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da "Orlando" al "Quijote"). Literatura caballeresca entre España e Italia (del "Orlando" al "Quijote").* Salamanca, Seminario

de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas / Kiel / Ceres de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 507-524.

———, "Esfuerço. La caballería, de estado a oficio (1524-1615)", en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno, eds., Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 661-689.

ROMERO TABARES, Isabel, "*Don Silves de la Selva* de Pedro de Luján y la lectura humanística", *Edad de Oro*, vol. 21, 2002, pp. 177-203.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000.

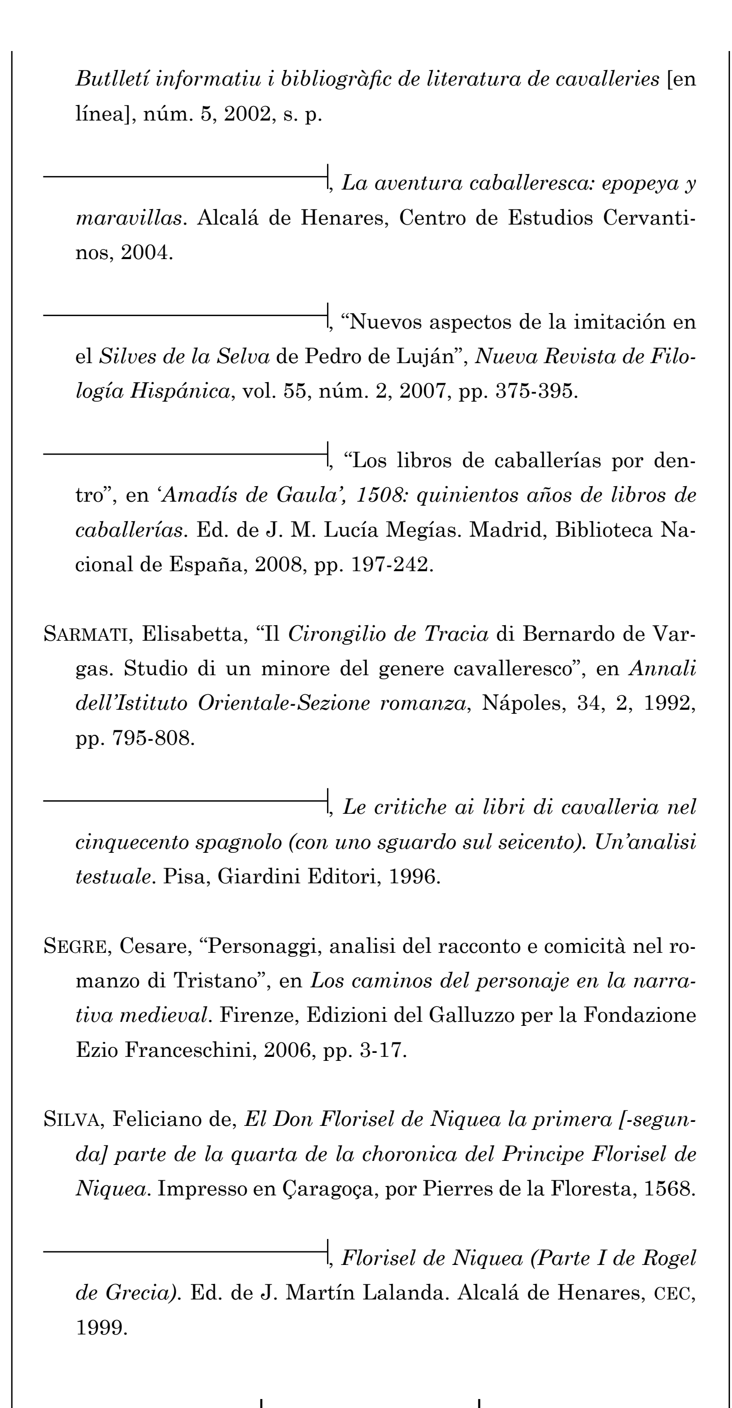
SAINZ DE LA MAZA, Carlos, "Sinrazón de Montalvo-Razón de Feliciano Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 1991-1992, pp. 277-292.

SALES DASÍ, Emilio José, "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, núm. 17, 1997, pp. 175-217.

———, "El Florisando: libro 'sexto' en la familia del Amadís", en Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 137-156.

———, "La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, núm. 32-33, 2001, pp. 24-36.

———, "De Constantinopla y otra marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*", *Tirant:*



*Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* [en línea], núm. 5, 2002, s. p.

———, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

———, "Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 55, núm. 2, 2007, pp. 375-395.

———, "Los libros de caballerías por dentro", en '*Amadís de Gaula', 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Ed. de J. M. Lucía Megías. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 197-242.

SARMATI, Elisabetta, "Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco", en *Annali dell'Istituto Orientale-Sezione romanza*, Nápoles, 34, 2, 1992, pp. 795-808.

———, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*. Pisa, Giardini Editori, 1996.

SEGRE, Cesare, "Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano", en *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*. Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 3-17.

SILVA, Feliciano de, *El Don Florisel de Niquea la primera [-segunda] parte de la quarta de la choronica del Principe Florisel de Niquea*. Impresso en Çaragoça, por Pierres de la Floresta, 1568.

———, *Florisel de Niquea (Parte I de Rogel de Grecia)*. Ed. de J. Martín Lalanda. Alcalá de Henares, CEC, 1999.

———, *Lisuarte de Grecia*. Ed. de Emilio J. Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002 (Los libros de Rocinante, 12).

———, *Amadís de Grecia*. Ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

SILVA Y DE TOLEDO, Juan de *Policisne de Boecia*. Ed. de E. J. Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008 (Los libros de Rocinante, 25).

SIMÓN DÍAZ, José, "Nuevos datos bibliográficos sobre libros de caballerías", *Revista de Literatura*, núm. 8, 1955, pp. 255-270.

———, *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid, CSIC, 2ª ed., 16 vols., 1963-1964.

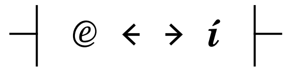
———, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel, Reichenberger, 1983.

TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos* XVII *y* XVIII. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2006.

THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge University Press, 1920.

THOMPSON, Raymond H., *The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*. Connecticut, Greenwood Press, 1985.

TOMASI, Giulia, *Personajes divergentes y motivos caballerescos: el caso de "Lidamor de Escocia" (1534), "Valerián de Hungría" (1540), "Philesbián de Candaria" (1542) y "Cirongilio de Tracia" (1545)*. Tesis, Università di Trento, 2019.



TRUJILLO MARTÍNEZ, José Ramón, "Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, núm. 30, 2011, pp. 415-441.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.

VAN DUZER, Chet, "Floating Islands Seen at Sea: Myth and Reality", *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico*, Madeira, 2009, pp. 110-120.

VARGAS, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*. Ed. de J. R. González. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, "Una desconocida continuación del *Belianís de Grecia* en portugués", en María Luisa Cerrón Puga, ed., *Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rumbos del Hispanismo en el umbral de cincuentenario de la* AIH *[Roma, 19-24 de julio, 2010]*. Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, Siglo de Oro (prosa y poesía), pp. 146-154.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Erec y Enide*. Barcelona, Areté, 2002.

VELÁZQUEZ DE CASTILLO, Gabriel, *Clarián de Landanís I*. Ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

VIVANCO MULERO, María Esther, *La lengua del repoblador. Estudio histórico-lingüístico y tipología documental en el oriente del Reino de Granada. La Tierra de Vera (siglos* XVI-XVII*)* [en línea]. Granada, 2013. Tesis, Granada, Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/22706021.pdf> [consultado el 20 de septiembre de 2018].

VIVES, Juan Luis, *Diálogos sobre la educación*. Trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

WHITENACK, Judith A., "Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524", *Journal of Hispanic Philology*, vol. 13, núm. 1, 1988, pp. 13-39.

# Índice



El libro: *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca* fue realizado por la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir en octubre de 2020. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie electrónica @Schola así como salida a impresión por demanda. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión digital, fueron elaborados por Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Se utilizó en la composición, realizada por José Sefami Misraje (Paso de Gato Ediciones) la familia tipográfica completa Century SchoolBook en diferentes puntajes y adaptaciones.

Cuidó la edición Leticia García Urriza.









Imagen en guardas y cubierta: Platón artesanal de cerámica valenciana (siglo xx) La imagen antropomorfa corresponde a una doncella guerrera. Colores originales: azul y blanco. Medida: 32 cm diámetro. Firma del artesano: “J.V Domingo”. Propiedad de Axayácatl Campos García Rojas.



*En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca* reúne siete capítulos sobre temas especializados en torno a la literatura caballeresca hispánica. Son una muestra del resultado de las investigaciones que jóvenes académicos han desarrollado sobre el estudio de los libros de caballerías hispánicos o materias varias vinculadas con el género. Originalmente fueron trabajos compartidos por ellos con los miembros del SEMINARIO DE ESTUDIOS SOBRE NARRATIVA CABALLERESCA a través del formato digital *on line*, pues varios de ellos se encontraban en Europa. Esto estableció la idea de que todos ellos estaban en una misma línea de investigación caballeresca, así, están en la línea caballeresca. Los capítulos están acompañados de un estudio preliminar de José Manuel Lucía Megías, que les confiere un marco de presentación en el seno de la materia de su estudio, pero también y simbólicamente se trata de un aval que emula una iniciación caballeresca en las andanzas de esta investigación.







